BN

BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

M. De Benedictis: Ejzenštejn e il sensorio-logico – **G. Fabre** e **I. Panico:** Decentramento politico e cinema – Recensioni, libri, notizie a cura di A. Aprà, A. Bernardini, G. Cincotti, E. Magrelli, M. Morandini, P. Sola – Tutti i film usciti a Roma

BIANCO E NERO

SOMMARIO

Materiale fotografico (salvo diversa indicazione) della fototeca del C.S.C. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C.

anno XXXIX - fascicolo 4 - luglio-agosto 1978

EJZENŠTEJN
E IL SENSORIO-LOGICO

Maurizio De Benedictis

In un suo scritto [1] Ejzenštejn parla dei due termini di cui si compone l'opera d'arte – il pensiero sensoriale e l'aspetto tematico-logico (che noi da ora in poi chiameremo per brevità "sensorio" e "logico") –, affermando, nell'indissolubilità dialettica del loro rapporto, la prevalenza basica del primo di essi. Questo punto offre la possibilità di un discorso che rilevi nei testi di E. i nodi piú cospicui di uno storico "problema estetico". Le teoriche ejzenstejniane vanno inquadrate in relazione alla "crisi" del gesto dell'attore teatrale, come s'era venuta configurando dalla riflessione della seconda metà del Settecento ai tentativi, divergenti ma collegati a una matrice comune di risposta alla "decadenza" grande-borghese, di un Reinhardt di un Appia di un Craig e soprattutto di uno Stanislavskij, da cui prende reattivamente le mosse quel tentativo mejercholdiano destinato a generare, con E., una vera e propria commutazione di forma – cosí come il gesto dell'attore borghese si muta in quello nuovo delle masse, e il pensiero estetico in genere e le varie poetiche passano al vaglio del rivolgimento dei rapporti di produzione e delle pratiche espressive ad essi collegate. Il gesto dell'attore tradizionale, luogo della surrogatoria e preziosa ricucitura della scissione della filosofia borghese – tra senso e intelletto, ragione pura e pratica, tra mondo e paesaggio interiore –, subisce

[1] *La forma cinematografica: problemi nuovi*, in «Forma e tecnica del film e lezioni di regia», Einaudi, 1964. D'ora in poi faremo riferimento a questo volume – che raccoglie le due opere principali di Ejzenštejn, «Film Form» e «Film Sense», pubblicate a New York rispettivamente nel 1949 e nel 1942 – chiamandolo per brevità «Forma».

gli effetti della liberazione del gesto produttivo, del gesto del lavoro alienato; (e successivamente, peraltro, assorbe il "realismo"-stanislavskijsmo dell'ingiunzione burocratica, in linea con una inedita riapertura della scissione tra gesto socialmente integrale e gesto ritagliato e forzato da una produzione, in un certo senso, taylorizzata).

Ora, il rapporto sensorio-logico a non altro si richiama se non ai poli che nell'ideologia borghese, nella versione del neoclassicismo tedesco e della filosofia idealistica, avevano costituito la grande mediazione del rapporto tra classi subordinate e governanti, coi suoi corollari di massa-sensibilità ed élite dirigenziale borghese-razionalità. La composizione estetica che interviene tra questi due termini traspone il problema nell'ambito di una "forma" resa sempre piú problematica dal sottendimento di una "questione sociale" e quindi, nella seconda metà dell'Ottocento, dall'emergenza materiale di strati sociali estranei al dissidio interiore e alle sue saldature, rilevatori barbarici di una fuoruscita, fra le trappole della scissione ideologica, di una contaminante evidenza del conflitto tra classi. I modi di coniugazione del rapporto sensorio-logico significheranno, all'interno della teoria e della filmografia ejzenstejniana, la coscienza politica di un rapporto tra iniziativa soggettiva e organizzazione direttiva, e *insieme* il rapporto tra assunzione di un dato empirico e sua elaborazione cognitiva in un sistema mobile aperto al salto di qualità e allo scarto innovativo – secondo una concettualizzazione che E. terrà a mantenere in collegamento col "materialismo dialettico". Ma la grande importanza di questa coscienza ejzenstejniana starà nell'aver tenuto fermo sulla dose di verità dell'ideologia, sull'effettualità reale della "forma" estetica come luogo di una ri-composizione la cui definitezza "classica" deve permanere tale pur essendo toccata dalla piena evidenza di una "questione sociale" maturata a rivoluzione. Allora il sensorio-logico esemplificherà una serie svisceratissima di modi interni all'espressione, di mezzi stilistici e di elaborate tecniche del "conflitto"; e, ancora, la coscienza politica e questa coscienza formale non guarderanno dai film come due occhi strabici, riedizioni della schizofrenia idealistica, ma si coniugheranno, appunto, in questa catena di sensorio-logico, da un capo all'altro della quale si passa dalla felicità sensibilmente partecipata dall'arte alla sua generalizzazione dialettica a tutto il sociale, all'intero campo della vita sottratta allo sfruttamento.

In URSS, nella riflessione degli anni Venti e Trenta, il tema del "conflitto" si lega alla revisione della dialettica hegeliana, intesa – secondo una celebre analisi leniniana – come "coperchio" teorico di un processo storico-naturale concreto. La dialettica, cioè, secondo la lezione leniniana, è costituita da «reali antagonismi di

Ritratto
di famiglia
(Riga, fine 1899)

classe». In Lukács, attivo nell'URSS in quell'epoca – e la cui opera è rappresentativa di problemi comuni a gran parte dell'intelligenza sovietica –, l'opera d'arte diviene campo d'azione del "medio" espressivo (il particolare/tipico) della conflittualità storica. Nella sua elaborazione il "conflitto" è un fatto della vita, dal quale l'uomo trae elementi valutativi che gli consentono la presa di posizione a favore dell'uno o dell'altro dei due lati degli antagonismi in gioco; la dialettica-coperchio non entra nel merito, è la realtà stessa ad esprimere una conflittualità endogeneticamente dialettica. Il tipico è il "particolare" – tra "universale" e "singolare" – in cui l'essenza è tutta risolta nel fenomeno.
Anche in arte, quindi, si rispetta il concetto della dialettica endogenetica; il "rispecchiamento" non è un altro coperchio ancora, bensí l'assegnare, da parte dell'artista, alla dialetticità obiettiva il campo fenomenico-formale in cui tutta la sua essenza sia risolta senza residui. Pertanto ove E. sviluppa una gamma del "conflitto"

come fatto specificamente formale non si può non pensare a una concezione molto diversa da quella del «conflitto come fatto della vita».
Egli, nei termini già da noi citati di quella coscienza dell'effettualità della forma costituita, traduce il "conflitto" in principio formale, inserendolo nella struttura organizzativa del film. Questo "conflitto" – o "contrasto" – mette in moto nello spettatore "estasizzato" – ovvero fatto uscire da sé, dalla norma del pensiero quotidiano – il meccanismo dialettico implicante il salto di qualità, l'acquisizione della forma mentale rivoluzionaria. L' "estasi" ejzenstejniana è una determinazione patetica che fa uscire lo spettatore dalla normalità della vita quotidiana e lo mette in condizione di accettare l'evento stra-ordinario (la rivoluzione).
Questa metodologia è possibile solo con un uso del "contrasto" come *principio formale*, che preveda una traduzione della conflittualità storica "obiettiva" nei termini specifici del mezzo estetico. Potremmo dunque dire che, secondo E., fare arte comporta il passaggio tecnicamente mediato dal "reale antagonismo" alla dialettica-coperchio (e non per nulla, nell'articolo citato, il regista accenna a una certa validità, in estetica, dell'Idea hegeliana). La dialettica-coperchio attiva nella coscienza "estasizzata" dello spettatore il procedimento mentale che "corrisponde" al "reale antagonismo"; che gli corrisponde "formalmente", cioè, hegelianamente, "sulla testa", perché arte è ideologia e, per dirla con Adorno, «gli irrisolti antagonismi della realtà ritornano nelle opere d'arte come problemi immanenti della loro forma» [2], ma con la piena coscienza di quella "testa", che non vuole abrogare il corpo sotteso, ma piuttosto incidervi con la forza di una strumentalità padroneggiata in tutti i suoi aspetti.

In uno scritto del '45 è citata una frase che può illustrare la posizione ejzenstejniana: «si piange non perché si è tristi; siamo tristi perché piangiamo» [3], dove sembra di stare in un clima di logica wittgensteiniana, con tutto ciò che ne consegue in termini estetici [4]. A ventidue anni, prosegue E., l'ossessione era quella di uccidere l'arte: «Ovunque sorgeva insistente la richiesta di distruggere la particolare suggestione dell'arte, sostituire all'immaginazione artistica, da abolire con il suo contenuto, una semplice esposizione di materiali e di documenti, mettere il costruttivismo al posto dell'unità

[2] T.W. Adorno. «Teoria estetica». Einaudi. 1975. p. 10.
[3] S.M. Eisenstein, «Appunti di un regista», Schwarz, 1960.
[4] Ci riferiamo alla "seconda" Logica, quella delle «Ricerche filosofiche». Ma per precisare che l'attenzione specifica al materiale segnico è direttamente funzionale all'inserimento di questo nel campo della creatività ideologica, della comunicazione sociale, è forse meglio richiamarsi a una frase di un "dialettico" come Michail Bachtin: «Non è l'emozione ad organizzare l'espressione, ma viceversa: l'espressione organizza l'emozione» (citata da V.V.

I giorni della vita

A sei anni (Riga, 1904)...

organica, in una parola, sostituire all'arte stessa una ricostruzione pratica e reale della vita senza finzione e senza favola» [5]. Ma alla fine l'arte «si impadroní» di E., cioè questi comprese che la capacità dell'arte di mobilitare la gente era nell'importanza dell'organizzazione formale. E' il motivo della polemica con Vertov, al quale E. rimproverava di trascurare la specificità estetica; per lui l'argo dai cento kinoki (espressione vertoviana per indicare un gigantesco collettivo di cine-occhi predisposto per documentare la costruzione del socialismo) avrebbe dovuto trasformarsi nel pavone che ruota le penne delle proprie attrazioni, per indurre la coscienza dello spettatore nella direzione desiderata. In questo quadro, il rapporto sensorio-logico si incarna in tre successivi stadi della teoria e della pratica ejzenstejniane: il montaggio delle attrazioni, il montaggio intellettuale e ciò che – in una fase revisionistica del regista – potremmo chiamare induzione dialettica contenutistica.
Analizziamo qui il montaggio delle attrazioni (gli altri due momenti li vedremo piú direttamente parlando dei film). Invece di una linea tranquillamente tematica che metta capo alla riflessione dello spettatore, si opera il «libero montaggio» di azioni arbitrarie, anche indipendenti dalla composizione data, le quali, imprimendo una particolare scossa emotiva, orientano lo spettatore «verso un determinato effetto tematico finale» [6]. Si tratta, in sostanza, del metodo estraniante messo a punto in quegli anni dai formalisti, in particolare da Šklovskij [7]. Si inseriscono in un tentativo narrativo logico pezzi espressivi appartenenti ad altri contesti, senza attinenza con la superficie dell'opera ma col suo "senso" profondo, che contribuiscono a dirigere verso l'«effetto tematico finale». E', fin qui, una pratica simile a quella dei surrealisti, che mirano alla carica utopica degli oggetti svincolati dalle serie stereotipe che l'abitudine ha inciso nella passività della psiche.

Ivanov, in V.V. Ivanov, J. Kristeva e altri: «Michail Bachtin – semiotica, teoria della letteratura e marxismo», a cura di A. Ponzio, Roma, Dedalo libri, 1977, p. 86). Ivanov, nel suo intervento, sottolinea molte intersezioni tra gli studi di Bachtin e quelli di E. La piú importante è quella determinatasi, con la mediazione di Vygotskij, tra "discorso interno" del primo e "montaggio intellettuale" del secondo. Dal saggio di Ivanov si evince che E. era d'accordo sulla correlazione tra "discorso interno" e "discorso dialogico" (sulla natura *sociale* di entrambi), ma soprattutto, e proprio dalle citazioni dai testi di E., si ha la riconferma di alcuni dati utili alla nostra ipotesi: il linguaggio cinematografico, piú che col discorso scritto e orale, è confrontato dal regista con la misura del "discorso interno", «dove, – sono parole di E. –, la struttura affettiva è presente nel suo aspetto piú puro e piú pieno. Ma l'ordine di questo *discorso interno* è imprescindibile da quello che chiama *pensiero sensibile*». Il punto di avvicinamento, tra Bachtin e E., che piú si attaglia a quanto veniamo sostenendo, potrebbe essere costituito, trasposto sul piano della linguistica, proprio dalla rivalutazione bachtiniana – in opposizione a Saussure – dell'"atto di parola" (dell'individualità sensibile) nei confronti della "lingua" (dell'astrazione normativa).

[5] Ivi, p. 4.

[6] «Teoria del cinema rivoluzionario», a cura di P. Bertetto, Feltrinelli, 1975, *Il montaggio delle attrazioni*, p. 133.

[7] Si veda su questi temi il fascicolo monografico di «Bianco e Nero» curato da P. Montani: «Ejzenštejn e il formalismo russo», 1971.

... a tredici anni
(Pietroburgo, 1911).

Osserviamo i due livelli della narrazione secondo E.: 1) successione fenomenologica degli avvenimenti; 2) "senso" sotteso agli avvenimenti, che le attrazioni estraggono con effetti di stacco dalla vicenda stessa. Come si vede, è una soluzione ben diversa da quella che pretende l'essenza della materia di un'opera tutta perspicua nel fenomeno ritratto. Se consideriamo che in E. la duplicità di sensorio e logico ha un forte contenuto politico – di metafora di una decantazione operativo-rivoluzionaria di esempi problematici del reale, in ultima analisi di metafora di una pratica attività sensibile e della sua "organizzazione", con ciò che vi attiene dell'antico rapporto dominati e dominanti trasformato in quello tra coscienza di classe e orientamento organizzativo –, ci rendiamo conto di come, sia qui che in altre occasioni, l'arte sovietica pre-staliniana inveri e funzionalizzi una buona parte delle metodologie dell'avanguardia. Questa funzionalità politica del sensorio-logico, servita dal montaggio delle attrazioni meno coerentemente di quanto lo sarà dal "montaggio intellettuale", si lega, secondo E., alla ritmicità organico-biologica che pulsa sotto ogni crosta fenomenica e che ricorda da vicino il «rimbombo ritmico» di cui parlavano i formalisti. E. spiegherà questa introduzione del politico in un generale processo organico con formule attinenti al materialismo dialettico, soprattutto all'Engels della «Dialettica della natura»; ma in fondo vi confluiscono suggestioni plechanoviane, che vedono la sensibilità estetica come fatto biologico rivestito di volta in volta di panni storici. Dunque, l'apparire dell'essenziale nel fenomenico è fatto traumatico che non ha nulla della pacifica trasparenza del primo nel secondo dettata dall'estetica che si pretende erede della tradizione classica. E si tratta di un trauma in cui l'arte rivela la sua sostanza contaminata dalla natura. Come la rottura della forma ha introdotto la natura e i suoi traumi e rimbombi, cosí ha introdotto la tecnica: dato che, segnatamente nella società moderna, produzione significa appunto natura piú tecnica, mediazione tecnica tra organizzazione umana e natura. Le attrazioni colgono la logica "produttiva", anche se non corrispondono mimeticamente al suo fenomenizzarsi negli avvenimenti esterni. Ma il montaggio è anche attribuzione di un "punto di vista"; la linea dei fenomeni si aggredisce da una particolare punto di vista di classe. Cosí la iscrizione del politico nell'organico si ritrasforma in dipendenza di questo da quello, in una apertura permanente del processo dialettico ove è l'indicazione "politica" di un sensorio-logico senza violenza di uno di questi due termini sull'altro (beninteso, il fondamento sensorio è un'opzione di "base", del "senso comune" degli organizzati, e del loro infinitivo diritto di revoca): con repulsione di ogni stasi che dia luogo, mettendo fine a quest'unica possibile accezione di "totalità" in movimento, al potere statico di un termine, di una parte.

In un articolo su *Aleksandr Nevskij* – film che, come vedremo, segnerà il passaggio all'induzione dialettica contenutistica –, E. parla di immaginazione e conoscenza come di una «pariglia di cavalli». E' evidente la relazione col precedente rapporto sensorio-logico; qui E. ritorna alla concezione del genio come scopritore in un particolare fenomeno di una legge universale che sarà piegata al servizio dell'uomo [8].
Ma vediamo la «pariglia» in azione nella *Corazzata Potëmkin.* Al momento della fucilazione si crea una situazione di aspettativa, da cui si libera un elemento "volontaristico" che fa appello al complesso: il marinaio chiede ai «fratelli» di non sparare sui fratelli; successivamente i marinai della Potemkin chiederanno alla flotta di non far fuoco su di loro. C'è dunque un elemento che prende coscienza, e comunica questa coscienza alla struttura che lo ingloba – il marinaio alla corazzata, la corazzata alla flotta... Questo processo di espansione di un nucleo di coscienza corrisponde all'accumulo di dati quantitativi che devono determinare nello spettatore il salto di qualità estatico-rivoluzionario. Vedremo, esaminando piú da vicino il film, come questa dinamica abbia un senso solo appoggiata a una costruzione formale che tenga saldamente presenti due postulati: l'unità organica e il pathos compositivo – da definire con una scansione quantitativa secondo la "sezione aurea" classica – e, all'interno di questo inquadramento – o piú precisamente, in una dialettica induttiva di uscite da esso e di rinsaldamenti in esso, finalizzati ad un assetto superiore –, la già citata gamma di "conflitto" formale, nell'inquadratura e nel montaggio. Il processo di espansione del nucleo di coscienza è anche il processo per cui un'intuizione , anche della vita quotidiana, si costituisce come esempio per una applicazione ad un fenomeno di ordine diverso; quindi si costituisce a legge, le cui determinazioni mentali (ovvero non le singole applicazioni, bensí i "procedimenti") inducono processi omologhi nella psiche dello spettatore, adeguandola alla elasticità del "salto" rivoluzionario. Il primo elemento è, generalmente, una risoluzione individuale avvertita come scarto dei sensi: la carne servita come rancio ai marinai del Potëmkin è verminosa, immangiabile – lo stomaco dice no; e poi: i «fratelli» (legame di sangue) non sparino sui fratelli, sarebbe contronatura, la carne dell'uomo vi si ribella. Il "sensorio" è, all'origine, la scelta di un individuo – scelta determinata da una ribellione della sua sensibilità a una situazione anomala che gli preclude la possibilità di vivere organicamente da uomo. Il "logico" è ciò che inquadra l'intuizione sensibile in una legge su cui si regga un piano per la vittoria sistematica delle forze della vita umana contro le forze che le si oppon-

[8] *Modi autentici di invenzione*, in «Appunti di un regista» cit., p. 40.

gono. Lo zarismo nutre con carne marcia – si rifiuti la carne (lo zarismo); ma lo zarismo vuole eliminare chi rifiuta –, ci si appelli ai suoi esecutori in nome della fratellanza e si eliminino gli strumenti dello zarismo («Sergej Michailovic diceva che, quando l'ufficiale medico viene gettato in mare, noi non vediamo piú il medico, ma soltanto il pince-nez impigliato nelle funi. E' una sineddoche, ovvero una parte presa a significare l'intero. L'uomo che affoga suscita in voi forse anche il sentimento del male finalmente vendicato, ma suscita anche pietà: il pince-nez sospeso dice che quest'uomo non c'è piú, né ci deve piú essere. L'emozione dello spettatore è purificata. Il pince-nez era colpevole. Attraverso le sue lenti l'ufficiale non aveva voluto riconoscere i vermi. Il pince-nez non fa ricordare l'uomo, ma il suo delitto») [9]; se lo zarismo dispone di una flotta si faccia appello a questa; quanto è riuscito contro i fucili riuscirà contro i cannoni delle navi. Il processo sottolinea la profonda unità di sensorio e logico; unità dialettica di progressivi accrescimenti tendenti a una logicizzazione, dell'originaria intuizione sensibile, sempre verificabile da una variazione fenomenologica. Lenin – che, tra l'altro, lasciò un appunto che spiega molto del sensorio-logico ejzenstejniano: «dall'intuizione viva al pensiero astratto e *da questo alla prassi*: ecco il processo dialettico della conoscenza *della verità*, della conoscenza della realtà oggettiva» – appose nei «Quaderni filosofici» una frase dal sapore apparentemente bergsoniano: «il fenomeno è piú importante della legge». Non è forse questa la prevalenza, pur nell'unità dialettica, del sensorio ejzenstejniano? la possibilità di una revoca sensibile contro il calcificarsi di una legge statica e statualizzante?

Vedremo oltre le somiglianze e la differenza fondamentale tra questo procedimento e quello che abbiamo chiamato dell'induzione dialettica contenutistica, aperto dall'*Aleksandr Nevskij.* Il principe Nevskij, che passeggia nell'accampamento pensando a un piano di battaglia, ascolta dei contadini soldati che raccontano la favola di come la lepre trappolò la volpe, e ne ha l'intuizione di come sconfiggere i tedeschi. Ma in questo film l'espansione dialettica di un fatto di coscienza è tenuta soltanto sulla superficie tematica della narrazione; il sensorio-logico non riguarda che molto limitatamente la struttura formale, individuata dal primo E. come la vera induttiva nella costruzione artistica.
Consideriamo piú da vicino il diretto collegamento della forma coi processi sociali interessati all'espansione dialettica in questione. In

[9] V. Šklovskij, «Sua Maestà Eisenstein», De Donato, 1974, p. 18.

uno scritto intitolato *Prospettive*[10] E. dice: «*Forma* in russo vuol dire *immagine*. Ora, l'immagine si trova all'incrocio dei concetti di *obraz* e *obnaruzenie*, taglio e rivelazione»; e prosegue determinando questi concetti nel senso "statico-individuale" (*an und fuer sich*), di «separazione di un determinato fenomeno da altri concomitanti» – tipo la definizione non marxista della forma di Andreev, limitata a questo criterio –, e nel senso «dello stabilire un nesso sociale tra un dato fenomeno e quanto lo circonda». La posizione di E. invera entrambi i concetti. E' evidente il punto della "funzionalità" sociale; ma l'intuizione della singolarità del dato fenomeno (separato da altri concomitanti) e la deduzione della legge (nesso sociale) non si pongono come termini alternativi, oppositivi, autosufficienti, bensí come poli di un processo per cui l'astrazione poggia sulla fattualità isolata ma questa a sua volta potrà essere determinata in base a – in vista di – procedimenti qualificativi dell'astrazione; ferma restando la capacità revocazionale del sensorio-fenomeno («piú forte» della legge) nella pariglia dei due attivatori.

Questa dinamica riguarda molto da vicino lo stesso – anche ai nostri giorni dibattibilissimo – rapporto tra inquadratura e montaggio. Non si tratta, semplicisticamente, di considerare la prima come materiale sensibile organizzabile dal secondo in discorso logico (ed è chiaro che certe ufficiali asserzioni di priorità nei confronti del montaggio andavano proprio, nel campo della forma e della politica culturale del cinema, nella direzione dogmatico-statualistica della legge «piú forte» del fenomeno); si tratta invece di determinare il momento dialettico già dentro l'inquadratura, innestandovi la base di quello del montaggio, che approfondisce e struttura – prestandosi però permanentemente alla verifica sensoriale parcellizzata. «L'inquadratura cinematografica non può mai essere un'invariabile *lettera dell'alfabeto*, deve sempre rimanere un *ideogramma* dai significati multipli»[11]. La dominante logico-tematica può sempre essere revocata dal "sovratono" dell'inquadratura. Non si possono ridurre a un denominatore comune le percezioni uditive e visive, sovratono visivo e sovratono sonoro si rifanno invece a un'unica misura: non «io vedo» per il primo, né «io odo» per il secondo, bensí, per tutti e due, «io sento». Ovvero il "sensorio" come correttivo della dominante. Il montaggio sovratonale, infatti, terrà conto non di una sola – la dominante, appunto –, ma di tutte le qualità di richiamo del pezzo. E il montaggio intellet-

[10] In «Filmcritica», n. 179-180, 1967; ora anche in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit.
[11] *Cinema in quattro dimensioni*, in «Forma» cit., p. 61.

tuale, lo si vedrà bene in *Ottobre*, costituirà la fase estremistica di questa elaborazione, riguardando la capacità di «risolvere la giustapposizione-conflitto dei sovratoni fisiologici e intellettuali» [12].

Consideriamo, prima di analizzarne qualche elemento nei film, ciò che E. teorizza a proposito del sensorio-logico, magari utilizzando sinonimi di questa formula. E' il tema ossessivo di tutti i saggi, la polverizzazione dei quali (favorita, fuori dell'URSS, dalla pubblicazione non sistematica dei suoi scritti) potrebbe essere evitata proprio in riferimento a questo preciso crinale, percorrente come un filo rosso l'intera sua pubblicistica. Tra la messe di materiali, ci pare particolarmente significativo il progetto di film su «Il Capitale», in ragione del dimensionamento formale e politico (politico per eccellenza) del sensorio-logico. E. richiede attenzione sia alla totalità degli oggetti che al singolo dettaglio; anzi, parla di una resa espressiva della Borsa non «mediante la Borsa ma con mille piccoli particolari» [13]. Il Capitale verrà esemplificato, con modello l'Ulysses joyciano, mostrando la giornata di una persona, «per avere degli stimoli per sviluppare le ramificazioni di carattere associativo connesse con le formulazioni sociali, le generalizzazioni e le posizioni concettuali del Capitale» [14]. L'associazione parte da uno stimolo provocatorio; «occorre dare una catena di questi stimoli, senza i quali non c'è niente da associare. La massima astrazione del concetto esposto assume un rilievo particolare come ramificazione della massima concretezza animale-banale» [15]. Per E. questo metodo significa insegnare all'operaio a pensare dialetticamente. Si utilizzeranno molti *calembours* e *historiettes* per stimolare alla astrazione e alla generalizzazione, per attivare – «dando forma al meccanismo del pensiero associativo» [16] – una catena di riflessi condizionati, con lo scontro dell'ultimo anello di questa con l'elemento provocatore, lí dove sembrerebbe mancare il collegamento. L'astrazione intellettuale non esclude affatto l'emozionalità – l'emozione, o il "sensorio", permane nelle fasi di elaborazione intellettuale, logica, e ne è la pietra di paragone, perché non esca dal seminato; cosí come, aggiungiamo noi, «il fenomeno è piú forte della legge», e la massa, composta di molteplici individui sensibili, è il riscontro, con diritto di revoca, dell'organizzazione. Compito fondamentale della rivoluzione culturale è «non solo la *raffigurazione*

[12] *Metodi di montaggio*, ivi, p. 76.
[13] *Come portare sullo schermo «Il Capitale» di Marx*, in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 166.
[14] Ivi, p. 167.
[15] Ivi, p. 173.
[16] Ivi, p. 176.

dialettica ma l'insegnamento del *metodo dialettico*»[17]. Il problema principale di E. si precisa nella «parola astratta ridotta a concetto concreto»[18]; e la misura dell'unità organica dell'opera è data dalla corrispondenza della sua struttura con quella sorta di sensorio assoluto che è il canone dei fenomeni organici naturali[19]. Il montaggio sovietico, come E. lo intende, implica l'unità del concetto figurato; col "tropo-montaggio" la differenza del procedimento sovietico da quello americano (significativamente: il primo piano in inglese si chiama *close-up*, cioè piano "da vicino", e in russo *krupnyi plan*, piano "grosso", interessante l'aspetto sensibile e qualitativo del fenomeno) si definirà, auspica E. ancora nel '44, nella «incarnazione organica di un'unica idea», abbracciante «tutti gli elementi, i particolari, le parti dell'opera cinematografica»[20]. In uno scritto – in cui, peraltro, a proposito del lavoro dell'attore, è evidente lo stanislavskijsmo di ritorno, determinato dall'adeguamento, vedremo in che misura problematico, del regista alle direttive artistiche impartite in coincidenza dei due primi piani quinquennali[21] – si ribadisce che «un'opera d'arte deve riprodurre lo stesso processo con cui *nella vita* nuove immagini vengono a formarsi nella coscienza e nell'animo umano»[22]; il processo creativo è indicato in conformità: «alla percezione, alla sensibilità del creatore si offre una data immagine contenente quel tema emotivo che il creatore sente di dover esprimere. Compito del creatore è di trasformare quest'immagine in una serie di *rappresentazioni parziali* che servano di base alla costruzione generale e che, associate e giustapposte, evochino nell'animo dello spettatore – o lettore, o ascoltatore – la stessa compiuta immagine che inizialmente si era presentata all'artista»[23].

Il punto di contatto tra sensorio-logico come procedimento formale e come metafora del contesto sociale e politico ci sembra possa trovarsi in questa dilemmatica proposizione di politica culturale: bisogna considerare il «carattere di massa» e la «comprensione da parte dei milioni» di spettatori, dal lato della ricezione sociale, e dall'altro lato, «tuttavia», bisogna «affrontare, parallelamente ai problemi tattici che ci pone il corso quotidiano della cinematografia, questioni di carattere teorico generale attinenti alle vie di sviluppo e

[17] Ivi, p. 181.
[18] *Il nostro Ottobre*, in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 186.
[19] *La struttura del film*, in «Forma» cit., p. 143.
[20] *Dickens, Griffith e noi*, ivi, p. 221.
[21] A. Lo Gatto, «Storia del teatro russo», Sansoni, 1952, vol. II, p. 368.
[22] *Parola e immagine*, in «Forma» cit., p. 235.
[23] Ivi, p. 243.

alle prospettive del nostro cinema» [24]. Ovvero, «intelligenza pratica» per soddisfare l'attualità implicita nel mandato del consumatore sociale, e «occhi sempre piú aperti» sulle «prospettive della nuova funzionalità di una cinematografia autenticamente comunista», distante dalle passate e dalle presenti [25].

La nuova concezione del sensorio-logico, collegata alla nuova risposta ai bisogni sociali, non può non apportare un mutamento fondamentale nel cuore della usura della coppia classica di forma e contenuto. E. spiega bene come il termine "contenuto" si rifà all'atto del trattenere ed è un principio di organizzazione rivelato dalla forma; il loro insieme è inscindibile dalla ideologia. Ma anche «conoscenza» (ed E. sottolinea il suo nesso radicale con il «kna» — cioè «posso» —) è una manifestazione attiva e non passiva; «il distacco del processo conoscitivo da quello produttivo non può aver posto per noi» [26]. Nella conoscenza — riguardante sia l'arte che la scienza — si instaura un conflitto che rompe produttivamente l'assiomaticità di ogni asserzione. Logica e temperamento personale si mobilitano nel conflitto dialettico aperto dalle contraddizioni della conoscenza: si misurano riflessi condizionati e incondizionati, esperienza e ardore spontaneo. "Sentimento" e "ragione" si coniugano ineditamente nel nuovo tipo di arte. Il problema è di ridare alla scienza la sua sensibilità e al processo intellettuale la sua passionalità, di immergere l'astratto processo del pensiero nel fervore dell'attività pratica, di «restituire all'impotenza della *formula* speculativa tutta la turgidezza e la ricchezza della forma animalmente sentita. Dare all'*arbitrio formale* la precisione di una formulazione ideologica» [27]. Cosí il cinema intellettuale porrà fine al contrasto fra il «linguaggio della logica» e il «linguaggio dell'immaginazione», sulla base del linguaggio della dialettica cinematografica. Anche a supporto di una proposta per molti versi bizzarra, quale quella di un «quadrato dinamico» (agibile sia nel senso della lunghezza che della larghezza) da sostituire allo schermo tradizionale, E. si richiama al «dinamismo della percezione», che lo induce a credere che muovere il capo — per seguire la nuova immagine sul nuovo schermo — vada nella direzione di una «conoscenza» come «azione», come «potere» [28]. La prelazione, pur nell'unità dialettica, esercitata dal sensorio si evidenzia nel cammino a ritroso che il regista afferma di aver compiuto, dalla forma cosciente al nucleo emozio-

[24] *Prospettive*, in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 189.
[25] Ivi, p. 189.
[26] Ivi, p. 194.
[27] Ivi, p. 197.
[28] *Il quadrato dinamico*, in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit. p. 216.

nale, nella celebre sequenza di *Ottobre*, in cui il concetto di Dio è "spiegato" attraverso immagini di divinità, da un elaboratissimo Cristo barocco fino agli idoli lignei dei popoli primitivi. La manifestazione estetica di un concetto rifà all'inverso la via per cui dal suo scaturire nella forma piú elementare si è configurato nell'attuale livello logico [29]. Donde la grande importanza che, riguardo ai fatti estetici, è attribuita allo sviluppo della psicologia infantile e all'analisi del pensiero primitivo. Ed è inutile sottolineare il potenziale democratizzante insito in questa opzione antidogmatica. A leggere nella filigrana questa immersione verso l'inconscio, il pensiero selvaggio, il simbolo, si riscontrerà la verifica "sensorializzante" del tragitto dalle masse all'intellettuale e da questo al popolo-classe.

Anche in *Sciopero* c'è un percorso all'indietro. All'inizio del film appare una frase di Lenin sulla necessità per il proletariato di darsi un'organizzazione (se il fenomeno è piú forte della legge, ciò non significa che non vi debba essere legge). Il film si profonda nella preistoria di tale organizzazione, nella vicenda spontaneistica che, non "logicizzata" dall'organizzazione, ha portato alla catastrofe il movimento. Nel 1924, anno di produzione del film, l'organizzazione c'è, e vittoriosa, ma la guerra, in certa misura, continua, e il partito ha bisogno di tutti gli appoggi per stravincerla. Sono mostrati gli impulsi generosi della "sensibilità" operaia, ma anche il suo fallimento – il crollare come buoi al macello. Quasi epigrafe sul cippo degli operai massacrati, in nesso con la frase d'apertura, leggiamo la scritta: «ricorda proletario»; cioè, impara a darti organizzazione se non vuoi rifare questa fine. In un suo scritto E. confessa di non trovare riuscita la metafora finale, con cui il luogo del massacro è assimilato a un mattatoio: perché i lavoratori di questa peraltro utilissima istituzione non potevano accoglierla, in quanto per essi il loro lavoro vale un altro, e in ogni modo non è mai da paragonare a quello dei sicari zaristi. E. non lo dice, ma è implicita l'autocritica riguardo a una attività metaforizzante richiamantesi a categorie relazionali piccolo-borghesi (mattatoio come ovvio sinonimo di uccisione di innocenti). Proprio dove avrebbe dovuto suscitare riflessione su ciò cui porta la mancata unità di azione soggettiva e organizzazione, oltre che orrore per il nemico di classe (ricorda proletario), la metafora difettosa comunica una certa inerzia che non è la migliore cassa di risonanza per la didascalia esortativa. *Sciopero* è un cospicuo inventario di quelle "attrazioni" il cui mon-

[29] Appendice de *Il male volterriano* in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 223.

taggio costituisce la prima fase del lavoro ejzenstejniano sulla forma cinematografica, ancora in un certo rapporto con quella teatrale. L'aspetto che di volta in volta assume la dialettica del sensorio-logico – quindi anche quello del montaggio delle attrazioni – serve a mediare nel problema della forma il termine estetico fondamentale della metafora. La ricerca di una struttura della metafora si pone, all'inizio di un'arte nuova – e con una nuova classe sociale al potere –, come all'inizio del romanzo occidentale [30], del ruolo che questo svolse nello sviluppo della borghesia mercantile (metafora come incremento del senso delle transazioni, dei passaggi, degli scambi, del "commercio"). Ma in *Sciopero* la metafora collegata al montaggio delle attrazioni non mette adeguatamente in moto i processi mentali predisposti al "cambio" (nel nuovo senso rivoluzionario); donde la dinamica mimata dal montaggio in episodi splendidamente narrati ma autoconclusi, questo grande e "bello" agitarsi finito nella quiete del mucchio di cadaveri con sopra una dicitura "retorica" (ricorda proletario). La storia era cosí, niente di piú niente di meno, ma il suo insegnamento è reso dal codice didascalico, non dagli attivatori formali che E. prevedeva per l'induzione di processi mentali aperti all'acquisto rivoluzionario. Successivamente il regista criticherà ogni punto dei suoi film in cui intervenga la metafora come semplice "comparazione" ; l'uso efficace della metafora è, invece, nel sistema di spostamenti che collegano un gruppo di idee con un altro nel movimento dialettizzante di un dominio sempre piú cospicuo della coscienza sul reale. Dunque, metafora non come messa in parallelo di enti semplici, ma come angolo acuto e ascendente formato dai vettori concettuali degli enti accostati. La metafora ingenua non ha a che fare col montaggio intellettuale – la punta piú alta della teorizzazione ejzenstejniana prima del ripiegamento –, ed è, evidentemente, quando la si incontra in *Ottobre*, una deroga dai convincimenti teorici di E. Se osserviamo la struttura del *Nevskij* – come faremo a lungo piú oltre – e prestiamo attenzione alla traduzione del processo espansivo dialettico dall'interno costruttivo formale al piano tematico didascalico – col principe che ascolta la favola della volpe e della lepre e imposta il suo piano di battaglia "in conseguenza" –, non sarà difficile collegare questo ripiegamento davanti alle esigenze dell'estetica staliniana proprio con quelle deroghe dalla teoria dell'attivazione formale-interiore che E. si concedeva in facile omaggio alla metafora come comparazione orizzontale e chiusa.

[30] V. Šklovskij, «Lettura del Decameron», Il Mulino, 1969.

La corazzata Potëmkin è a metà strada tra "montaggio delle attrazioni" e "montaggio intellettuale". Secondo Ejzenstejn essa in qualche modo assomiglierebbe alla NEP (la politica economica piú elastica succeduta al "comunismo di guerra"), in quanto mossa tattica che si serve di strumenti borghesi (ad esempio, il "sentimento") per fini rivoluzionari e adegua lo psicoeffetto ai condizionamenti della fase contingente di reattività del pubblico. Il processo dell'attivazione dialettica, comunque, è riuscito in pieno. Il terreno piú opportuno alla linea dell'acquisto progressivo di coscienza – da un marinaio alla nave, dalla nave alla città, alla flotta –, è costruito da due meccanismi formali ineccepibili: l'elaborazione del montaggio "scontro", del "conflitto" in tutta la gamma (conflitto grafico, di piani, di volumi, spaziale, di luci, di ritmo, ecc.), e la costituzione di un ordinamento in cinque atti da tragedia classica, per conseguire l'unità organica della "sezione aurea" [31]. Soffermiamoci un momento su quest'ultimo punto, che parrebbe documentare in E. la permanenza di certe strutture classiciste (in ciò – sulla linea della nota frase di Marx a proposito dell'«inarrivabilità» dell'arte greca... – dando ragione a chi rivaluta la funzione non inerte di certi classicismi). Il *Potëmkin* è diviso in cinque parti: 1) il rifiuto del rancio, 2) la mancata fucilazione e l'ammutinamento, 3) la veglia per il marinaio ucciso, 4) la strage sulla scalinata di Odessa, 5) l'incontro con la flotta. Ogni parte è divisa in due da una cesura, che ogni volta mostra il passaggio ad una qualità emozionale opposta; l'intero film è diviso a metà da un troncamento (la nebbia di Odessa e la veglia sul cadavere) che segna l'estensione della rivoluzione dalla nave alla città; altre scansioni, apprestate nei punti culminanti, sono state distribuite secondo la misura della sezione aurea (2/3, e anche 3/5). E. accompagna la descrizione di questa accurata misurazione a un attestato di fedeltà alla engelsiana «Dialettica della natura». "Unità organica" attiene ad "organismo" – ancora il "sensorio" –, e si può ottenere soltanto se la legge di costruzione «risponde alla legge di struttura dei fenomeni organici naturali» [32]. Il "salto" dell'acquisto di coscienza partecipa di un doppio statuto, in quanto noi siamo «soggetti alle *leggi evolutive della natura*» e «parti di una unità sociale e collettiva che partecipano coscientemente al suo sviluppo». Il rapporto tra forma e natura – donde questa soluzione "classicista" – è una risposta ai quesiti sull'intrico di funzione biologica e coscienza, di concretezza sensibile e astrazione logica – nel nuovo conte-

[31] Vedi *Unità organica e pathos nella composizione del Potëmkin*, in «Appunti di un regista» cit.; e *La struttura del film*, in «Forma» cit.
[32] *Unità organica e pathos nella composizione del Potëmkin*, in «Appunti di un regista» cit.

sto filosofico (abbiamo visto come E. ami far perno sul "materialismo dialettico") aperto dal ribaltamento del potere borghese. Isoliamo questo problema in una scena del film: la donna che sulla scalinata viene colpita all'occhio. L'effetto del colpo è ottenuto da E. con un salto di fotogrammi, dal viso integro al viso già interamente contratto nell'orribile ferita e nel grido. Col semplice salto di un passaggio intermedio E. ottiene la fusione, in questo grido, di una rivendicazione civile, di un'esigenza di giustizia (la donna era una maestra che voleva far "ragionare" i soldati, parlamentare con loro) con la materialità del voler vivere, con la manifestazione biologica piú immediata – l'istinto di conservazione –. L'occhio trapassato della donna di Odessa è un'ulteriore prova di come l'arte sovietica, nella sua fase iniziale, inveri i procedimenti delle avanguardie: qui, l'occhio tagliato del surrealistico *Chien andalou*. Si pensi all'Urlo di Munch, con quella espansiva circolarità che ancora urta contro la cornice. Il sensorio-ideologico ejzenstejniano rompe la cornice, la contenutezza problematica ma sempre autoriflessiva dell'arte moderna. (Ricordiamo di aver letto in un'intervista che F. Bacon fu cosí toccato da questa scena da non far altro che ripetere nelle sue tele la deformazione boccale di quel grido, adeguandola al proprio pessimismo: la comunicazione è civiltà, ma la comunicazione – il grido – è anche divorante tumore). Il "classicismo" di E. esprime la volontà di prendere le misure al fatto organico – lasciando a questo, "dialetticamente", la libertà di romperle quando è necessario. Classicismo, goethianamente, come "salute", vicinanza alla "natura" – ma vicinanza amministrata da quella stessa tecnica che all'oggetto dell'antico godimento contemplativo congiunge l'immagine anche brutale di oggetto socializzato di produzione.

In un articolo intitolato *Costanza* [33] E. ricorda che alcuni spettatori si posero il quesito: «dove se ne va il Potëmkin» dopo essere passato incolume attraverso la flotta. Il regista risponde che il Potëmkin esprimeva non solo l'essenza del periodo rappresentato ma anche la sua linea di tendenza (mostrare la resa successiva avrebbe significato far cronaca, "media", e infatti E. parla di spettatore, che si pone certe domande, davvero molto "medio"...). Ci basti integrare che la linea di tendenza porta il Potëmkin, poco piú di dieci anni dopo (era infatti un episodio della rivoluzione del 1905), sotto il nome di Aurora, a sparare il colpo che fa tremare i cristalli del Palazzo d'Inverno – e con essi il mondo, come avrebbe indicato il sottotitolo occidentale del film. *Ottobre* è, appunto, la storia di quel colpo.
In esso, afferma E., si assiste al sopravvento, nella costruzione,

[33] In «Teoria del cinema rivoluzionario» cit.

della metodologia dell'opera [34], che porterà, secondo il regista, al superamento della polemica tra film a soggetto e film non a soggetto, tra feticismo della materia (che non è ancora materialismo) e disprezzo per la materia; a ciò si sostituirà la deduzione, il giudizio sulla materia, il concetto concreto, la parola d'ordine "materiale". A parte queste speranze, è certo che mai, come per *Ottobre*, l'attivazione dei processi intellettuali pretende di scendere tanto in profondità. Non subito, ma a suo tempo – è ancora E. a parlare – questi processi provocheranno «profondi rivolgimenti interiori» [35]. Qui la posizione di E. pare vicina a quelle dei più avvertiti politici sovietici che si avvicinarono a questi temi – a quella di un Trotskij soprattutto, con la sua accentuazione dei processi subconsci in arte, che arrecano modifiche a lunga scadenza, di contro al contingente attivismo dei sostenitori dell'"arte proletaria" (che contrariavano Lenin, e che Stalin falcidiò – pur finendo per raccoglierne l'eredità sostanziale nella sua politica culturale).
Ottobre scava davvero in profondità; solleva la polvere nelle biblioteche della coscienza e strappa un risentimento a un grande reazionario: «L'umanitarismo è sempre inumano: c'è un film russo che prova l'iniquità della guerra col mostrare l'infelice agonia di un cavallo ucciso a rivoltellate, da coloro stessi che dirigono il film, naturalmente» [36]. E' in questione, con tutta probabilità, il cavallo colpito a morte nella celebre sequenza dei ponti che si sollevano per separare i quartieri operai dal centro della città nelle giornate del luglio '17. Ecco, su uno scrittore di talento, gli effetti di un "insegnare" agli operai a pensare dialetticamente – e non sembri irriverente questa citazione, dal momento che, come vedremo, uno dei momenti della dialettica ejzenstejniana è proprio la verifica della fase pacifica e celebrativa con una antifrastica negatività.

In *Ottobre* il sensorio-logico interviene in blocco. Anche qui, come in *Sciopero*, è presente la critica dello spontaneismo, della "sensibilità" assoluta delle masse nella fallimentare sollevazione di luglio. Questa volta il "memento" (ricorda proletario) riguarda il rapporto luglio-ottobre: iniziativa di massa che bene o male "inizia" il movimento, quindi iniziativa di massa più organizzazione: sensorio-logico. Ma il sensorio, per quanto, in dosi pure, condannato alla tragedia – nell'accezione letterale del genere tragico, considerando la "sezione aurea" e i cinque atti – è sempre l'elemento innescante, il primo nucleo dell'iniziativa; E. è attento alla "disorganiz-

[34] *Il nostro Ottobre*, in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 183.
[35] *Prefazione* per il libro di G. Seeber «Tecnica del cinetrucco», in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 201.
[36] J.L. Borges, «Evaristo Carriego», Einaudi, 1972, p. 72.

zazione" fervida, al dinamismo che la folla libera, all'energia di dolore e di sangue che essa trova in sé, contro gli idranti di *Sciopero*, contro le fucilate della gendarmeria di Odessa, e qui appunto contro le mitragliatrici di luglio – ed è un modo di esibire plasticamente il sensorio, la fisicità della "massa", quello di mostrarci la convulsa corporeità avvolta dall'acqua, penetrata dalle pallottole, coperta dal telone della fucilazione sulla tolda della nave. Il corteo spontaneo – formatosi nonostante le esortazioni dei bolscevichi – arriva dove il salotto borghese del gesto individuale teatrale dà il cambio al luogo delle collettività della cinedrammaturgia ejzenstejniana: la piazza del gesto di massa – epicentro politicamente orientante delle teorie avanguardiste sulla scena urbana. Ma il nuovo gesto è immaturo: una mitragliatrice piazzata in alto vi induce una diaspora di moti in tutte le direzioni (gente che scappa atterrita), l'atomizzazione dell'unità, la disaggregazione della massa. Sotto il microscopio del regista, appassionato – ma anche impietoso come la mitragliatrice solvente –, si assiste alla volatizzazione di una sostanza che deve ancora produrre anticorpi "logici". La massa, mobilitata da parole d'ordine fuori tempo, si trasforma in ciò da cui si era appena emancipata: una quantità di singoli – animati ora, tragicamente, dal corrispettivo in piombo della schiavitú salariata.

Ma vediamo, in questo film, la piú famosa sequenza di montaggio intellettuale: la successione degli idoli che sviluppa "alla rovescia" il concetto di religione. Un esempio clamoroso di spostamento dal contesto – le immagini sono tolte ai rispettivi stili (barocco, orientale, primitivo, ecc.), ai luoghi contestuali (chiesa, pagoda, capanna) e in generale alle aree culturali che ne fondano la validità, e inserite in una serie relativizzante che, con un meccanismo da "conto alla rovescia" (il tuffo nell'inconscio cui accennavamo sopra), risalendo al loro "radicale", ne depotenzia l'antica iconicità (forse E. tenne presenti dei versi di Gongora: «L'arte intagliò idoli nel legno/Ma la venerazione trasformò gli idoli in dei»). Cosí per gli oggetti dei culti borghesi del bello e del domestico: le minuzie antiquariali del Palazzo d'Inverno – per le quali, pure, E. si ebbe una ingiusta tirata d'orecchi da spettatori operai che lo accusarono di "compiacimento" –; si trepida per la prossimità di quegli oggetti alla sparatoria di classe, ma sotto gli smalti Wegwood si legge anche la fatica bestiale del vasaio inglese, descritta da Marx nel primo libro del «Capitale». Storia dell'arte (magari di quella minore), ma anche storia del lavoro – della sua divisione e ricomposizione. Nella messa in mostra dei pericoli e disastri della separazione tra sensorio e logico, vediamo il cavallo che impietosí Borges, bianco come il piú puro simbolo della natura, staccarsi dal carro cui la logica e l'esperienza delle oggettivazioni umane lo aveva legato nei

secoli. I ponti che sollevandosi separano il centro dai quartieri operai separano il cavallo dal suo carro e lo precipitano nell'acqua – elemento di germinazione di una sensibilità da storicizzare, grande archetipo propulsivo e insieme fondo malignamente luccicante di una regressione. Nell'acqua galleggiano numeri della Pravda – la "verità" –, e cartelli con le parole d'ordine di un corteo nato male. I ponti si sollevano, sotto i capelli biondi di un cadavere di fanciulla – capelli di tenerezza brutalizzata, speranza del tatto e dei sensi reintegrati. Il sollevamento della carretta impressiona come un tour-de-force alla Vertov; induce la vertigine dei testimoni di una strage, di un evento che ottunde la percezione nella maniera metodica dell'incubo, con le sue infuggibili diversioni – e graffia nella memoria la traccia di una salita oscura, di un carico di significati inquietanti [37]. Il primo scritto, originale, di *Ottobre* prevedeva

[37] Il libro di D. Fernandez, «Eisenstein», Parigi 1975, esamina il lavoro del regista da una visuale psicanalitica. Vi si legge che la rivoluzione d'Ottobre forní a E. la possibilità di non diventare un Oscar Wilde, un omosessuale decadente – come il regista stesso dichiarò in una occasione –, offrendo il canale sublimativo alle sue pulsioni di amore-odio verso una manchevole figura paterna. Non si analizzano però i rapporti intercorrenti tra "rivoluzione" e nevrosi nella sfera compositiva; e quel che nel libro piace di meno è il tono trionfante con cui ogni volta che si identifica un nucleo dei film di E. da ascrivere all'anamnesi infantile (il solito rapporto con la coppia Padre/Madre, soprattutto) – a volte brillantemente e a

A Mosca (marzo 1923), davanti al manifesto di «Anche il piú saggio ci casca», di Ostrovskij

cinque atti [38]. Ciò significa la permanenza, ai primi stadi compositivi, della regola della "sezione aurea" (strumento di unità organica e pathos compositivo) di cui abbiamo visto sviluppati i presupposti teorici a proposito della *Corazzata Potëmkin*; (e questo nell'ambito di una riduzione costante dei progetti – la stessa *Corazzata* doveva essere l'intera storia dell'anno 1905 – al nucleo dei film effettivi). L'impostazione secondo i canoni della tragedia classica ha come obiettivo il racconto di un evento appunto "tragico" del movimento rivoluzionario, ma in una visuale che lo mostra quale espressivo pedaggio (ricorda proletario) di una vittoria complessiva. Anzi, non casualmente quest'ultima è attraversata dalla negatività di una sconfitta, di un'occasione di disastro e di morte – la sua interezza conclusiva («dove va il Potëmkin»), cosí, non è significata in un momento celebrativo, ma nella tensione anche fallace prima del balzo, nelle pieghe e nel riflusso degli errori strategici, nel suo intempestivo predisporsi. E. rappresenta un moto verso il suo sbocco finale non nel suo carattere di enunciativa "inarrestabilità", ma nel suo margine attritico, nelle sue resistenze, frizioni e vuoti – secondo una originale traduzione cinematografica degli elementi epici, da Goethe definiti «ritardanti» (ritardanti l'azione dalla sua conclusione e quindi sviluppanti quel sistema di digressione che fa l'epico e il romanzo), nella «totalità del movimento» drammatico. Quest'ultimo, venendo meno la sua separatezza, abbandona, con quanto di totalitaristico vi è in quella «totalità» (l'espressione era di Hegel, e riattata, proprio in quegli anni, da Lukács) – il che non vuol dire rinuncia all'unità organica e al pathos della composizione –, la pretesa dell'assolutizzazione fatalistica dell'evento nella prospettiva del trascendente celebrativo dell'Ottobre. Come l'esito favorevole dell'"intero" è verificato dalla negatività della parte, cosí questa non conclude alla pacifica asserzione della limitatezza umana (che il "tragico" nell'accezione pessimistica vorrebbe far credere), ma rimanda, contemperantemente – cioè dialetticamente, in quell'incastro, secondo un'espressione marxiana, di «storia» fatta dagli uomini e di infattibili «circostanze» di questa storia –, a

volte capziosamente –, si tende a fare tabula rasa di tutto il resto, come se solo quel nucleo contasse per calarsi nelle strutture motivazionali del regista. Un assaggio: «... nous fait penser à quelque chose qui n'a plus rien à voir ni avec le gouvernement de Kerenski, ni avec le notables, ni avec Octobre, ni avec la Révolution» (p. 156). Sul tema dell'interpretazione psicanalitica, vorremmo ricordare a Fernandez alcune parole di L. Goldmann. La posizione giusta non è tra l'Es, «soggetto individuale dalla prevalenza inconscia e biologica», e l'Io, «soggetto individuale ma a prevalenza conscia e socializzata», bensí tra l'Es e la coscienza di «un essere che – restando sempre biologicamente individuo – rappresenta, in quanto essere cosciente e socializzato, un solo elemento parziale di un oggetto che lo trascende» e che permette quindi di rifarsi a un "soggetto collettivo" per l'intelligibilità del quale è necessario, nella lettura di qualechesia fotogramma del film, il riferimento sia a Kerenski e ai notabili che all'Ottobre e alla Rivoluzione.

[38] S.M. Eisenstein, «Octobre - Découpage intégral», ed. Seuil, Parigi, 1971.

A Mosca (1924) con Boris Pasternak (a sinistra), Vladimir Majakovskij (a destra) e Olga Tretjakova (e quella con il cappello è Lilija Brik).

una conclusione e "totalità" a sua volta "parte" di un processo storico in atto. Lenin scrisse che, nei casi in cui un intrico di eventi non consentisse di veder chiaro nella situazione politica, bisognava attaccarsi al piú vicino e visibile anello di quella catena oscura, e tirarlo con tutte le forze. Ebbene, gli anelli di questa metafora, in E., non cessano di farsi cercare e tirare nemmeno in una zona dove parrebbe dominare una risolutiva assenza di attriti. Forse è qui che si recupera un senso "moderno" del tragico, nello sposarsi di continuità relativistica e promessa pacificativa; nell'emergere – diciamo –, in quell'affermazione dell'"andare avanti" dell'umanità che il Lukács de «Il romanzo storico» (parallelo temporalmente alle analisi eizenstejniane) oppone agli assertori "negativi" di un fondativo pessimismo della tragicità, di un rilievo piú articolato e ambiguo delle ragioni di questi e di quello.
L'intreccio teleologico-causale di azione e di circostanze di forza maggiore su cui E. getta la luce del suo riflettore – illuminando, col "tutto" e la "parte", un procedimento acquisitivo e operativo della coscienza dialettica – riceve buona chiarificazione dalla polarità, in *Ottobre*, tra figura umana e meccanismo. Si pensi – a riprova anche qui dell'orientamento impresso dall'arte della rivoluzione ai procedimenti dell'avanguardia – al *Ballet mécanique* di Léger e alle varie altre sinfoniette cinematografiche di ritmi meccanici e metallici; ritmi sovente autistici, che Vertov inserisce nel «da chi e per chi» (la formula del "funzionalismo" leninista) della produzione socialista. Pure, in Vertov l'accento continua a insistere sulla lavorazione del materiale (il feticismo della materia cui accennava E.); ciò che si costruisce patisce un certo appannamento ai lati del fatto costruttivo in sé. E. prende la macchina nel suo significato di uso buono o cattivo che ne fa l'uomo per l'uomo. In una scena, dopo la fraternizzazione di russi e tedeschi sul fronte orientale, vediamo – per uno di quei "trucchi" di montaggio in cui è ormai filtrato il meglio delle "attrazioni", ai fini della resa dell'unità significativa di una metafora – un gruppo di soldati "come" pressato sotto l'ingranaggio dell'artiglieria pesante rimessa in funzione dai governi degli stati belligeranti. Le macchine operano contro il popolo: la mitragliatrice della carneficina del luglio '17, la processione di tank inglesi in dotazione alle truppe di Kornilov – e lo stesso drappello dei massacratori di Odessa si muoveva sulla scalinata come in una schiacciante marcia metallica. Il punto massimo di questo tema è toccato nella sequenza del cavallo preda del prolungato movimento separatorio dei ponti. Annessa a questa scena è l'inquadratura, apparentemente esotica, di una sfinge: che vuol rendere l'impenetrabilità delle "circostanze" della storia, i quesiti non rispondendo ai quali – unendo elaborazione logica e organizzativa a sensibilità mobilitativa – la classe operaia, pur generosa, va al

Ejzenštejn come *clown* (Mosca, 1923 ca.)

macello. L'immagine di questa sfinge prepara la sfilza di idoli che di lí a poco rappresenteranno la trascendenza, le forze mistiche sottese al tentativo eversivo di Kornilov, sciolto come neve al sole dalla forza unitaria dei pietroburghesi. L'orribilità del meccanismo, come è piegata dalla giusta coniugazione di sensorio e logico nella sfera politica, cosí è asservita a un'arte che di quella coniugazione faccia un modello formale-compositivo; la stessa tragicità delle "circostanze", nella sua meccanica evidenza, realizza pose riscattanti di un'umanità contratta in agonie indimenticate e attivatrici – inveramento paradossale di ciò che Lessing affermava del Laocoonte.
Il problema, come E. lo pone, è di impadronirsi del meccanismo, della causalità, delle ragioni e delle tecniche dell'avversario, non in una zona falsamente palingenetica, ma in una conquista anello per anello, a contatto permanente con la tragicità di un andamento inesausto, che della sfinge renda perspicui i tratti e risolvibili i dilemmi solo in una partita di perdite e di acquisti giocata sull'alternanza dialettica di sensorio e logico. Quanto si realizza per la figuralità del meccanismo si realizza anche per il sogno: E. vi toglie l'unilateralità e la chiusura simbolica del surrealismo e degli altri movimenti di cui pure utilizza i modi. Avoca la loro funzione espressiva in un contesto segnato da una volontà predeterminata di incidenza coscienziale – volontà estetica (non per nulla pone il cinema dove le altre arti finiscono)e politica. La costruzione di un tempo onirico – presente nelle parti di *Ottobre* che abbiamo visto, e soprattutto nella cavalcata dei cavalieri teutonici durante la battaglia dell'*Aleksandr Nevskij* –, oltre a interessare le leggi di formazione della metafora, la "magicità" della sineddoche, rientra in quell'ambito di ripiegamento critico di una tesi, che – dato ineliminabile di una procedura effettualmente dialettica – si pone come controparte verificante dell'"intero" della rivoluzione, pena la caduta nel quadretto pubblicitario, nell'agiografia. Il sogno, la stranezza dell'incubo, la "realtà" fisica di un tempo chimico notturno, si contrappongono al conscio di una gionata programmata sia pure da un assetto collettivistico. Ancora, il sensorio-logico si spiega con questo intridere le cose del loro contrario, della parte di negatività. Si pensi, in altra cultura, a un esempio che piacque ad Arnheim: Chaplin che, in *The Gold Rush*, mangia uno stivale, senza avidità – ciò che sarebbe soltanto una grottesca parodia della miseria –, né, col montaggio, in alternanza con il pasto di un ricco – che sarebbe didascalico e inartistico (ciò su cui i cineasti russi inciamparono al grado inferiore del loro concetto di "contrasto") –, ma "come se" fosse un ricco raffinato che consuma il suo pasto squisito. Solo cosí, al cinema, si può mangiare uno stivale. E' questo il modo in cui, in E., si sogna come stando desti, e si è desti come

sognando. E' il modo in cui si oppone il classicismo al romanticismo rivoluzionario, e questo a quello – mostrando l'insensatezza delle totalizzazioni stilistiche (e si chiarisce come l'intero classicismo di E., la costruzione di una forma chiusa secondo i canoni della tradizione – sezione aurea, ecc. –, sta in opposizione deflagratoria con il tema della rivoluzione; è questo conflitto, anche, che contribuisce a liberare il processo dialettico, il quale in ultima analisi finisce per subordinare proprio il classicismo a un'esigenza, appunto, di forma conflittuale e dialettica). Nello stesso "tempo" in cui si mostra il cuore della città isolato dai quartieri operai, si comunica la sospensione da angina, di una via neurotica all'infarto,

L'uomo con la macchina da presa

Sul *set* del *Potëmkin*, con Eduard Tissé (1925)...

nell'alzarsi vertiginoso dei ponti-arterie davanti alla domanda definitiva della sfinge. La crosta tematica delle inquadrature è attraversata da uno scuotimento abissale... Racconta Šklovskij che E. morí mentre di notte scriveva una storia del cinema russo: «una riga della pagina è spezzata e diventa la seguente annotazione: – ora ho avuto uno spasmo al cuore. Ecco la sua trama nella scrittura –». In fondo alla pagina, poi – in una terribile volontà di perseguire fino in fondo l'apertura agli impulsi sensibili e il loro inquadramento logico –, si leggono le parole "tragiche" dei congedi: Madre, Patria.

Dieci anni, circa, prima dell'*Aleksandr Nevskij*, *La linea generale* è un sintomo che denuncia l'instradarsi dell'induzione dialettica tramite la forma verso esiti di induzione contenutistica. E. scrive, a proposito di questo film, di una «popolarizzazione» delle ricerche di *Ottobre*; l'applicazione di una metodologia provata al fuoco di un argomento "urbano" per eccellenza ad un argomento "rurale", dagli operai abitanti della città ai contadini. Col termine «popolarizzazione» evidentemente E. vuole riferirsi ad un uso "semplice" dei principî che regolano la costruzione delle immagini in conformità al discorso interiore da organizzare in direzione dialettica e rivoluzionaria. Questa semplicità comporta però una perdita di intensità e

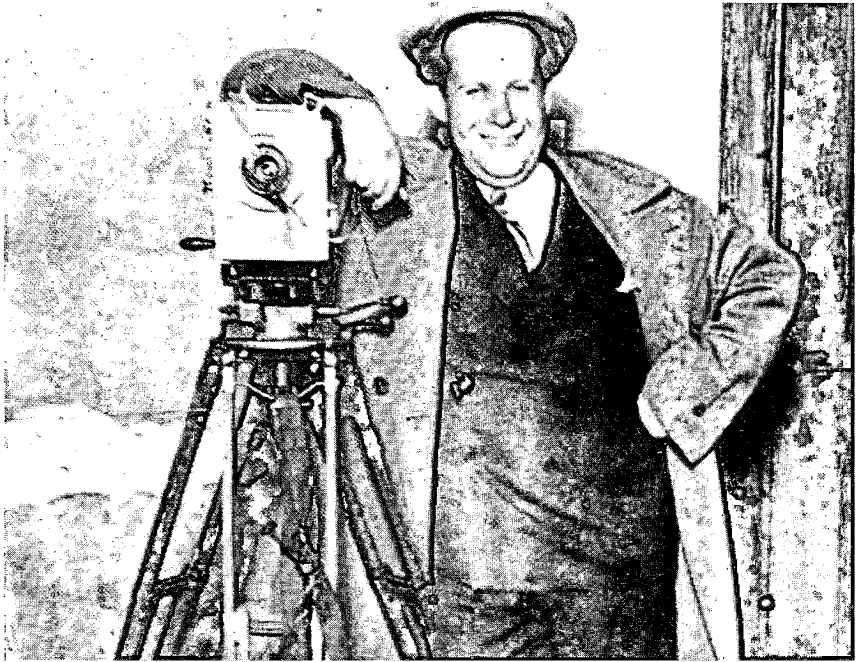
... sul *set* di *General'naja linija*, sempre con Tissé (1929)...

intenzionalità del processo creativo – accompagnata forse a un'attitudine di "modestia" e attendismo – che soffre una certa riduzione dalla precedenza organizzativa della metodologia, trionfante in *Ottobre*, a una secondarietà funzionale di questa in rapporto a una tesi commissionata. In *Ottobre*, alla "necessità" definita di ogni immagine stava dietro un vaglio attivo di fattori strutturali del visibile in rapporto alla dinamica di un concetto. Qui, invece, le scene che si succedono sullo schermo perdono una buona quota dialettica, in pro di un alto iconismo aneddotico che non lascia trasparire l'energia della "parola d'ordine" in relazione alla quale la disponibilità interna del materiale dovrebbe delinearsi su una scala completa di

costruttività. La costruzione dell'immagine, piuttosto, si fissa intorno a moduli tematici richiamantisi per lo piú a schemi di saggezza/arguzia contadina – e resi peraltro significativi dall'attitudine "urbana" che, pure in questa villeggiatura, fa vibrare la fisionomia dell'autore (e in cui consiste la prerogativa che permette alla *Linea generale* di sfuggire allo stabilizzarsi di alcuni elementi che diverranno funzionali alle modalità dell'estetica staliniana – per cui «popolarizzazione» equivarrà al processo esemplificativo contrabbandante, sotto la qualifica della comprensibilità, l'appiattimento delle mediazioni verso il rispecchiamento apologetico della pseudorealtà). Nel film tipo stalinista avverrà spesso che a una prima par-

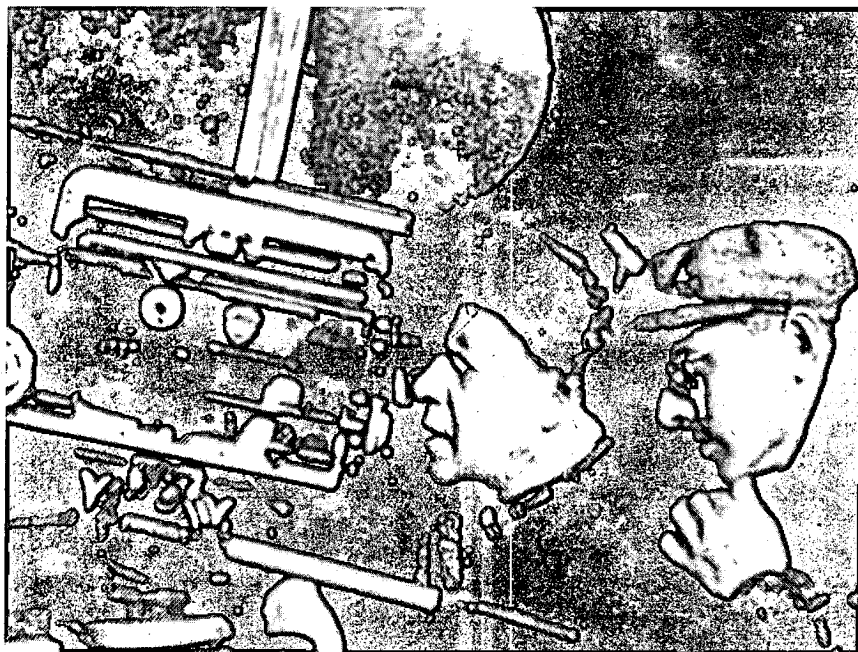
... ancora sul *set* di *General'naja linija*...

te in cui si descrivono – anche con una certa vigoria espressiva – i disastrosi effetti dell'antico regime, segua una parte in cui si campiscono i piú triti stilemi agiografici sulla bontà, appunto, del socialismo edificato da Stalin, con il consueto sbandieramento di albe, girasoli, contadine sorridenti – sorta di curiosa volgarizzazione della Dialettica della natura, un rifiorire "insieme", secondo degradati processi di metaforizzazione, della Russia e della terra. E., invece, fedele – anche nella traduzione popolarizzata delle induzioni formali – all'impegno di resa di un movimento della storia non nel suo aspetto illustrativamente affermativo ma in quello dell'attrito e del conflitto, fornisce un quadro ancora critico, basato sulle diffi-

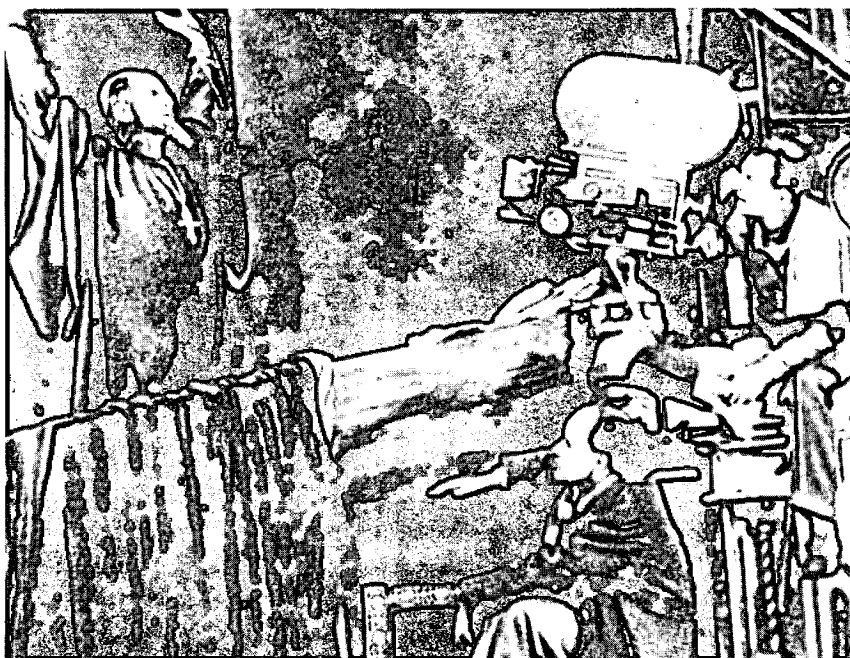
coltà incontrate dal processo di collettivizzazione nelle campagne. Il momento statico dell'apologia di un contesto normalizzato dalla collettivizzazione vittoriosa è sempre turbato da complicazioni che smuovono l'ingegno e la volontà degli attivisti verso nuove soluzioni; l'acquietamento in una situazione aproblematica è permanentemente rotto dall'insorgenza di elementi inibenti, di varianti sulle previsioni. La "linea generale", in sostanza, rimane aperta a diversioni attuabili per risolvere quei nodi conflittuali e "ritardanti" che, in ultima analisi, narrativamente, sospingono avanti la vicenda. Questo, lo ripetiamo per inciso, sempre entro i limiti indicati da una "popolarizzazione" che è esemplificazione contenutistica delle comples-

... in uno "studio" della Paramount (Hollywood, 1930)...

se aggregazioni formali che in *Ottobre* agivano come dinamizzatori sostanziali – verso la dialettica del "salto" e del cambio" – della coscienza ricettiva.

L'inizio del film dimostra la grintosa determinazione di una plastica metaforicità "polarizzata". Due contadini stupidi dividono la proprietà a metà, segando salomonicamente la casa; altri due, marito e moglie, non hanno un cavallo per l'aratro: vi si mettono essi stessi; Marfa Lapkina, nelle stesse condizioni, vi pone una mucca magrissima, che crolla poco dopo sul solco. Sono sequenze di incredibile durezza – simili a quelle iniziali del coevo *Arsenale* di Dov-

ženko, che mostrano la miseria dei campi abbandonati dagli uomini partiti per il fronte. Sono, su una superficie "popolarizzatamente" narrativa, la traduzione della sequenza di *Ottobre* sui ponti che si sollevano. Il vecchio assetto è "contro natura", costringe al giogo gli uomici "come" fossero bestie; infatti vediamo la coppia dannarsi sui finimenti e infine crollare al suolo come la mucca di Marfa – e non a caso la scena ricorda quella del "macello" di *Sciopero*, che abbiamo già visto essere un esempio di metafora comparativa, ingenua, orizzontale (che, peraltro, non rispondeva nemmeno, a quel tempo, alle esigenze di "popolarizzazione"). Come nel film di Dovženko, anche qui la natura non elargisce i

... girando *Aleksandr Nevskij* con Tissé (Mosca, 1938 ca.)...

suoi doni amichevolmente – perché è servita da un sistema sociale incongruo che mette gli uomini contro gli uomini (in Dovženko: la donna disperata che picchia il bimbo affamato e il contadino che picchia il mulo; qui: i contadini che segano la casa), invece di unirli per lo sfruttamento razionale dei beni della terra, per l'umanizzazione della natura. Questa è la prima "difficoltà". La contadina Marfa Lapkina ne prende coscienza: «cosí non si può piú andare avanti». Ma i tentativi di organizzazione del colcoz, ad opera essenzialmente di un giovane biondo – anticipatore, con gli eroi dovzenkiani, del personaggio positivo del "realismo socialista" – e da un bolscevico militarizzato, non hanno molto successo per il

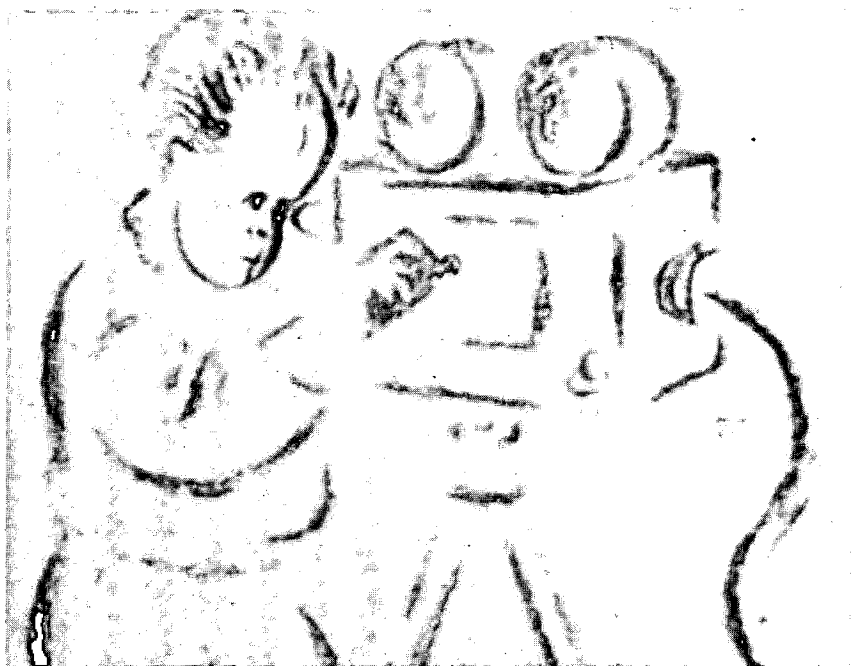
boicottaggio dei contadini ricchi. Questo boicottaggio, unitamente alle disfunzioni burocratiche, consente al film di seguire una tendenza che pone l'accento non sull'unanimismo oleografico, ma sulle frizioni e i ritardi di un movimento rivoluzionario. Si inaugura il colcoz, ma i contadini, nonostante gli accorati inviti di Marfa, non depositano i ricavati in un fondo per l'acquisto del toro; un bifolco inebetito picchia la donna, finché non arriva il bolscevico a indurre tutti a consegnare i soldi per la cassa comune. C'è da sottolineare anche qui come l'immagine metaforica risieda, ben piú che negli elementi di costruzione dell'inquadratura e del montaggio, nella contrapposizione tra i due personaggi rappresentativi del bifolco,

... dirigendo Čerkassov, con Tissé che inquadra, in *Ivan Groznyi* (Mosca, 1943 ca.)...

con il suo carico di selvaggia arretratezza della campagna, e del militante rivoluzionario, coi suoi portati di salda dirittura morale e politica (figurazioni che potrebbero essere accostate, nel loro significato popolarizzante, a quelle della biblia pauperum degli affreschi chiesastici della tradizione occidentale: si pensi a come certi rivoluzionari, dalla pura fronte e dal petto inarcato, potrebbero assimilarsi, con tutte le mediazioni del caso, ai santi che con una mano sostengono la pericolante fabbrica di Pietro). Il toro acquistato viene ucciso dai kulaki, ma non prima di aver fecondato una vacca che darà alla luce un bel torello: la rivoluzione si riproduce nonostante i suoi nemici. Un trattore, ottenuto malgrado l'inerzia

dei burocrati, s'incepperà durante l'inaugurazione (tema ripreso l'anno dopo dal Dovženko de *La terra*: con i contadini che orinano dentro il serbatoio, per mandare avanti, in qualunque modo, la rivoluzione nella campagna), ma l'autista lo ripara servendosi di pezzi di stoffa strappati all'abito della sorridente Marfa, trasformata nella protagonista di una delle antiche clownesche "attrazioni", rivisitate sotto specie di "popolarizzazione". Il socialismo è un motore che, come tutti i motori, può incepparsi, per malizia altrui o vizi propri; l'importante – secondo l'insegnamento di E., anche in questa fase del suo lavoro – è far funzionare l'ingegno per rimetterlo in grado di andare. La dinamica di intralci e riattivazioni, di problemi

... l'occhio al mirino (1944 ca.)...

e di soluzioni, è "anche" la dinamica dell'estetica: prova ne sia che l'immagine del film stalinista, con la sua surrettizia pacificazione dei contrasti reali, non "fa arte" pressoché mai. Questi pregi, comunque, non devono far dimenticare le limitazioni cui E. si sottopone con la "popolarizzazione" degli acquisti della *Corazzata Potëmkin* e di *Ottobre*. Si considerino due esempi. In un punto del film si assiste a un sogno di Marfa, in cui la contadina si vede entrare in un edificio bianco e moderno – letto dalla "camera"secondo i canoni piú vieti della propagandistica –, e riuscirne con un toro da portare al colcoz. Il montaggio intellettuale non avrebbe mai previsto per la dimensione del sogno una simile sfilza di illustrazioni da opuscolo

promozionale. Qui E. formalizza solo l'estrinsecità del sogno, non il suo determinarsi come opposizione e verifica della logica diurna (si potrebbe obiettare che l'immaginazione di una tale fattoria modello fa opposizione con il contesto in cui Marfa si muove: ma significativo della fase in corso è proprio che questa opposizione-utopia, questo termine di verifica della dura esperienza contadina, sia lo stereotipo pubblicitario di un assetto che si avviava a non tollerare piú alcuna "opposizione"). Si ottiene cosí un richiamo mentale inerte – non certo dialetticamente induttivo – alla serie normativa delle comparazioni sogno-realtà, secondo un facile senso comune comprovato dalla solidità contadina – cioè, indicativamente:

... autoritratto.

queste fattorie modello non si sognano piú: ora ci sono; fattorie modello: il sogno che diventa realtà, e cosí via. Un discorso simile andrebbe fatto per le divertenti scene della monta del toro, che vorrebbero simbolizzare lo storico, energico elemento fecondante (il nuovo tipo di gestione e il sistema politico cui fa capo) e insieme – in linea con la dialettica integrale, quale E. la professava, applicata anche alla natura – la ribollente forza maschia nel suo rigoglio biologico. Ma il toro è un simbolo che rimane chiuso in un ambito di arguzia fabulistica – del tipo di quegli apologhi da cui, piuttosto prevaricantemente, Nevskij trarrà ispirazione per il suo piano di battaglia; piú che introdurre alla simbolica del dinamismo

storico-naturale (se vogliamo mantenere l'espressione di ermeneutica marxiana del giovane Lenin) esso è un esempio di argutissimo voyeurismo campagnolo, un "divertimento" (un'"attrazione" senza più finalità di un secondo senso) ottenuto da un prestito di umorismo contadino, una vacanza dai pesanti teoricismi sul rapporto città-campagna.
Ulteriore esempio che lo sviluppo della vicenda per "opposizioni" non si basa più sul profondamento del principio del "conflitto" nel nucleo dell'organizzazione formale, ma su segmenti tematici di ispirazione contingente, è fornito dalle sequenze in cui Marfa viene alle prese con la burocrazia. Una serie di primi piani sul telefono, la macchina da scrivere, la firma arzigogolata del burocrate, isolano da prospettive eccentriche il feticistico darsi di oggetti misteriosi per la conoscenza contadina; da essi promana una forza indefinibile contro l'urgenza delle necessità della campagna; nella firma del funzionario megalomane, ad esempio, s'imbriglia il corso organico di una natura che per essere adeguatamente utilizzata richiederebbe una pronta assistenza tecnica. Il ritratto di Lenin campeggia dovunque – ad esempio, sul calamaio imbrattato d'inchiostro dall'impiegato –, come presenza svuotata, imbiancatura di sepolcri. Eppure questo inserto contro i pericoli della burocrazia, per quanto godibile, va ascritto a un modulo consueto: quello, al di là delle referenze majakovskijane, del moralismo contadino, del punto di vista che da una posizione di soda necessità di efficienza stigmatizza l'inerzia degli "uomini maliziosi" della città, dei ministeri – con elusione, in un'ipotiposi che alla schiettezza contadina vuole aggiungere un correttivo ideologico (Lenin tradito), della frammentazione della coscienza rivoluzionaria, dislocata ormai definitivamente rispetto al perseguimento di una democrazia a totale diritto di revoca e quindi antiburocratica. Elusione riscontrabile, nella specifica struttura del film, nell'acquietamento del metodo di fronte alle proprie risultanze postulatamente ridotte, la cui efficacia – garantita a priori e suffragata dall'esigenza dell'esemplificazione-popolarizzazione – vuol farsi carico di una configurazione orizzontale non più, o molto limitatamente, dialettizzata in ogni tratto dall'impatto di un'impacifica coscienza metodologica.

Non ci soffermeremo sul film messicano mancato (come non ci lasceremo andare a presuntuose illazioni sui pochi fotogrammi rimasti de *Il prato di Bežin*), se non per rilevare l'importanza in esso della figuratività attinente al tema della "passione" e quindi il collegamento con il compito che questo modello ha avuto nella drammaturgia occidentale di doloroso scollamento e di riscattante mediazione tra umano-senso e divino-ragione. Questa centralità è ben chiara, anche nei montaggi di Lesser e della Seton, nella sce-

na del supplizio dei tre peones, impostati contro il cielo – con l'avallo ispirativo dei "prigioni" michelangioleschi. I cavalli rifuggono dalle loro teste, e gli esecutori devono forzarli: esempio di natura, di istinto e di senso piegati all'infamia di rapporti "innaturali" di produzione. All'efficacia di tale dimostrazione concorre l'uso dei moduli western, in particolare le scene di idillio tra il gringo e la sua ricca fidanzata messicana. E' come penetrare dall'altra parte – dalla parte del messicano sporco, indolente e ubriaco di tanta produzione americana – nel comportamento dell'eroe positivo: spogliarlo all'osso della sua funzione proprio nella cerimoniale assunzione di quegli arnesi che facevano la felicità delle platee del mondo, commutati in strumenti per la caccia al peone, per la "passione" del peone: cappello, cinturone, pistola e quegli speroni agitati davanti alla vittima, sistemando col piede la fossa del supplizio. Il sacrificio dei tre ha un moltiplicatore nelle varie sequenze di festa popolare della "passione". In particolare, nella prima parte del film montato dalla Seton si vedono tre contadini impersonare il dramma della crocifissione, accanto a significative sequenze di una processione che sale su una ripida piramide, verso quella vetta dove si celebravano solari estrazioni di cuori. I contadini salgono in ginocchio portando pesanti croci sulle spalle nude. Immagini da mettere probabilmente in relazione con quelle del giorno del "corpus domini" in cui si verifica l'episodio della ribellione e della punizione dei peones. C'è quanto basta per far pensare ad una ricca versione dei temi ejzenstejniani fondati sul sensorio-logico e corroborati dall'attività all'estero. Liberazione sociale e accettazione-superamento del limite vitale (si pensi al finale alla Ensor: davvero un Cristo che fa ingresso a Città del Messico, tra maschere e teschi) si sarebbero incrociate al livello di una iconografia della "passione" che nella nostra tradizione culturale si è caricata di imprescindibili empiti espressivi nell'alternanza lacerante di pedagogia del dominio e rivolta contro il dominio.

Aleksandr Nevskij è il principe che nel XII secolo portò i russi alla vittoria contro gli invasori tedeschi. Molte cose si sono scritte sulle analogie tra quei tempi e quelli in cui E. realizzò il film, sul parallelismo tra Nevskij e Stalin (preparatorio di quello tra Ivan e Stalin), pochi anni prima dell'invasione nazista – anche se il patto Molotov-Ribbentrop portò, per un certo tempo, al ritiro del film dalla circolazione e all'allestimento della Walkiria al Bolscioi proprio da parte di E. (al quale evidentemente Wagner interessava anche per il suo teatro totale e la sintesi delle arti) –. In un suo articolo, il regista cerca una sintonia piú profonda [39]: le pietre del monastero

[39] *Aleksandr Nevskij*, in «Appunti di un regista» cit.

di Spas-Nereditza, interrogate da lui e dai suoi collaboratori sul senso del XII secolo, fornivano una buona documentazione estetica, ma quanto al resto erano ostiche, non parlavano un "linguaggio vivo" di spunti per il film; poi, su una lapide, si riuscí a leggere del tempo mirabilmente breve occorso per la costruzione del monastero, e allora il ritmo dinamico del lavoro umano come s'era sviluppato lí parve il legamento piú giusto con gli uomini del popolo russo che acceleravano la costruzione della nazione socialista. E' chiaro che il punto coesivo di questa continuità storica è nella metafora-identità del principe di ieri e di oggi, che debella i nemici esterni e quelli interni (diciamo che il *Nevskij* sottolinea la lotta vittoriosa contro i primi e l'*Ivan* quella contro i secondi): metafora che arreca una variazione di enorme importanza nel criterio del sensorio-logico.
Prima di tutto si noterà che con questo film il gesto di massa declina nel gesto individuale, da attore teatrale di tradizione prestanislavskijana e stanislavskijana; E. inverte la rotta sulla quale s'era messo dopo il discepolato mejercholdiano. In uno scritto, qui già citato, su *La struttura del film* [40] precisa il concetto di "salto" come apertura alla novità rivoluzionaria cui il metodo compositivo deve indurre nei termini dell'"estasi"; cioè, lo spettatore deve essere fatto uscire da sé, da ciò che pensa abitualmente (e conformisticamente) e addentrato in una disponibilità dialettica. Le possibilità di costruzione dell'"estasi" sono due: la formula piú semplice è quella di fornire allo spettatore un modello mimetico, nel presentare sullo schermo un personaggio dominato dal pathos, che sia in qualche modo in estasi, fuori di sé; il modo piú incidente è invece quello della dialettica interna ai modi formativi, alla struttura compositiva del film, la quale «riflette quell'unica legge fondamentale che regola il processo organico, sociale o no, e che presiede alla formazione dell'universo» [41]. Ebbene, con il *Nevskij* si ha la netta impressione che E., da quest'ultima modalità di "estasi" – che abbiamo visto esser la sua nelle sue maggiori realizzazioni –, ritorni all'"estasi" mediante un personaggio mostrato in estasi – e coi mezzi di una drammaturgia relativamente tradizionale. Prima il dimensionamento formale induceva aperture dialettiche nella coscienza dello spettatore; ora il moto attorico e tematico attiva l'emozione imitativa dello spettatore. Sono ancora parole del "primo" E.: «la nuova concezione del ruolo psicologico e attivo del film stabilisce come principio fondamentale che è importante condurre il pubblico attraverso una serie di stati psichici, e non invece mostrargli una serie di stati psichici in cui si immedesimano gli esecu-

[40] In «Forma» cit.
[41] Ivi, p. 153.

... e un modellino.

tori» [42]. E' superfluo sottolineare che l'*Aleksandr Nevskij* – eccezion fatta per la famosa scena della battaglia – si muove sostanzialmente in questa seconda direzione.
Il mutamento importantissimo avvenuto nella concezione e nella pratica ejzenstejniana è strettamente collegato – non certo per una nostra brutale sovrapposizione sociologica – al mutamento apportato dalla nuova struttura del potere in Russia, con i noti rivolgimenti riguardanti quella che abbiamo chiamato la sfera del sensorio-logico nella accezione politica, nel rapporto cioè tra classe e partito. Vedremo in altra sede come la rigidità ormai dominante tra questi due termini – e il relativo ribaltamento di priorità, dal sensorio-base revocazionale al logico-comitato centrale-Stalin – sia determinante, al livello soprattutto di strutture mentali, oltre che di decreti e di iniziative di carattere propriamente imperativo, per l'intera cinematografia sovietica. Qui basti riferire di specifiche commutazioni ejzenstejniane: passaggio dalla simbolica all'allegoria; dalla cultura testuale ad una grammaticale; dalla inventio alla elocutio; dalla determinazione dell'incidenza formale del film, con relativa interna "morale della favola", al sistema del prologo-

[42] *Il futuro del cinema sovietico*, in «Teoria del cinema rivoluzionario» cit., p. 162.

epilogo parenetico (si pensi ai germi già presenti in *Sciopero* con le sue epigrafi didattiche, e si controllino le tirate finali e catartiche, sulla Madre Russia, di *Nevskij* e *Ivan*) – prologo-epilogo "parlato", moralizzato dall'applicazione raziocinante e retorica; passaggio, preparato dalla *Linea generale*, alla "popolarizzazione" richiesta dal realismo stalinista, in termini "epici" che sono un compromesso appunto tra genere epico, estetica dominante e poetica personale. Il momento piú illuminante di questa serie di commutazioni è costituito dal modo in cui prende corpo l'idea di dar battaglia ai tedeschi secondo un certo piano. Esemplare è il fatto che E., in questo film, semplicizzi le sue teorie sul concetto figurato; nell'articolo citato parla della «difficile» traduzione della formula in immagine [43] e racconta come ha immaginato di far ideare al principe il piano di battaglia. Il passo è interessante perché denuncia un comprensibile calo di fantasia associativa, intervenuto nel nuovo clima "contenutistico" – lui e i suoi collaboratori, per rendere l'immagine ispiratrice di un trabocchetto al cuneo bellico teutonico, avevano pensato ad analogie a dir poco superficiali: un'ascia bloccata in un ciocco, un gatto che sprofonda nel ghiaccio... –; ed è anche notevole per questa indiretta correlazione tra idea del regista e idea di Nevskij – dove l'inceppamento immaginativo è spia di una dolorosa modifica di quadro compositivo. Infine lo spunto è trovato in una favola che Nevskij ascolta vicino a un fuoco del suo accampamento: i contadini soldati raccontano di come la lepre ingannò la volpe, e il principe su questa vicenda imposta il suo piano. Non si costruisce, cosí, un prototipo plastico – insostituibile all'immagine plastica della battaglia –, ma si definisce la relazione con «un racconto, una storia» [44]. E' qui molto evidente ormai il passaggio da una considerazione del sensorio tutta calata nella forma per meglio estrapolarne la politicità a una concezione esterna del sensorio-popolo, come supporto di "racconti", "storie", contenuti di stimolo al logico che, da parte sua, allestisce il piano di battaglia rilevando per intero il momento del nesso dialettico prima oggetto di prelazione da parte del sensorio (e Nevskij attraversa l'accampamento tra burbero e paternalistico; ascolta la favola senza darlo a intendere, di schiena, con un lieve sorriso). La dialettica "reale" era stata chiosata da Lenin; il metodo di E. era stato di calare il "leninismo" nella struttura formale del film; ora invece si mostra sullo schermo un Lenin recitato, come quello di tanti film russi degli anni stalinisti – per indurre comportamenti non interiori, non critici, ma mimeticamente adesivi. E', appunto, il passaggio da un'"estasi" all'altra. Questa "degenerazione", è chiaro, riguarda la produzione sovietica in genere ben piú che E.; il quale, soprattutto nell'*Ivan*,

[43] *Aleksandr Nevskij*, in «Appunti di un regista» cit., p. 40.
[44] Ivi, p. 40.

Il trono di *Oktjabr'* (1928)

reagirà all'estetica della priorità del logico-capo con una espressività delirantemente personalizzata; ma è un fatto che anch'egli risponda, sia pure impacificamente, alle pressioni delle mutate funzioni artistiche. E' vero che nella *Corazzata Potëmkin* lo sviluppo della dialettica era collegato a "fatti" di successiva presa di coscienza – dal marinaio alla nave, da questa alla città, alla flotta –, ma questi "fatti" erano serviti come spazio per una intelaiatura formale del "conflitto" in cui fosse tutta risolta la possibilità del "salto", dell'"estasi" dello spettatore. Nel primo E., quello soprattutto della dilogia della *Corazzata* e di *Ottobre*, non c'è una esibizione di avvenimenti con contorno di morale: il tramite dalla prima al secondo è interiorizzato – come la costruzione formale è interiore alla fabula – nel metabolismo coscienziale, sintonico, dello spettatore, che viene orientato nel senso voluto (unico per l'uomo storico e quello naturale). Si ritaglia dalla vita quotidiana un elemento intuitivamente significativo, "sentito" come importante, e lo si affida alla condizionata (stante il diritto "sensibile" di revoca) astrazione razionale, che enuclea il sistema costante cui quell'elemento fa capo e dà conto discorsivamente dell'intuizione; tra i due momenti non c'è contrapposizione ma rapporto di diversi integrabili. La dialettica come è intesa dal primo E. significa imparare a "pensare" un metodo, non delle cose pronte col loro canone ideologico. Ed è l'Hegel engelsiano, "raddrizzato" con l'apporto basico del sensorio. Ma ora, con Stalin, vige l'Hegel come lo leggeva Feuerbach: il pensiero puro in cui l'identico a se stesso è signore assoluto. Possiamo, riguardo alla nuova concezione del sensorio e ai suoi rapporti col logico, utilizzare gli studi di Šklovskij, che, nella già da noi citata «Lettura del Decameron», spiega come un'opera d'arte – del genere della novella – fosse costruibile a partire da un calembour sorto dalla fantasia popolare. Il "gioco di parole" è la scoperta di una differenza tra un oggetto e la sua definizione, e l'inserimento tra questa e quello di un elemento semantico, in genere improntato a una lucida sensualità, tratto dalle acutezze del patrimonio popolare. La funzione intellettuale ha il compito di sanare la sclerotizzazione del calembour – e la novella si impalca sulle derivate mosse nel gioco linguistico che rompe la ripetitività frutto del regredire della originaria vivezza metaforica a tassello di comunicazione inerte; l'intellettuale sembra dunque avere il merito di animare ciò che l'intuizione popolare ha determinato senza avere la possibilità – fatta di trascendimenti espressivi – di far brillare fuori del circuito di una immobile, per quanto colorita, transazione verbale. E', più o meno, il processo per cui la favola popolare diventa piano strategico elaborato dal comandante. Il bisogno è il primo anello della catena: propedeutica del pensare, istituisce i sapidi mitologemi di una cultura materiale; il bisogno, nella favola della lepre e della

Forbici poetiche (1928)

volpe, è quello sessuale, fonte d'innumerevoli facezie da tramandare intorno alla cenere in cui si scaldano le patate, nei pomeriggi lunghissimi d'inverno, o nei bivacchi dei primi eserciti nazionali. Bisogno sessuale il cui meccanismo realizzativo si depura in legge e fatto di cultura alta; o oggetto d'arte: «Regalai un libro con questa fiaba a Ejzenštejn ed egli ricambiò donandomi un disegno molto particolareggiato sulla storia della Volpe e della Lepre. Il disegno era talmente esplicito che non potei tenerlo a casa. La fiaba è assai bella» [45]. Apparentemente il processo è quello del vecchio sensorio-logico – esperire l'operatività di un'intuizione in contesti concentricamente allargati e variati –; ma qui è solo ascensionale, manca la permanente verifica dialettica del primo anello della catena con l'ultimo. Qui l'«insegnare all'operaio a pensare dialetticamente» acquista un sapore di maieutica dall'alto, significa emanciparlo dalla particolarità di un dato tanto felicemente enucleato, per i suoi valori di esperienza, quanto circoscritto nella orizzontalità semplice di esemplare "sapienza popolare". "Dall'esterno" subentra l'intelligenza astrattiva che, sull'elemento sensibilmente intuito, fonda l'esercizio di una legge mirante, applicativamente, a saturare

[45] V. Šklovskij. «Sua Maestà Eisenstein» cit., p. 356.

una totalità di senso in un quadro di potere coartante, non certo disponibile alla revoca ad opera dell'inferiore sensorio.

Pure, nella battaglia che viene fuori da un piano cosí scaturito, E. ha modo di esprimersi da par suo anche nel mutato clima formale. Parlando dell'allegoria, nella sua Grande Estetica Lukács cita una raffinata espressione: «la facies hippocratica della storia appare all'osservatore come paesaggio primordiale congelato» [46]. E' una definizione che può andare bene per il luogo di questa battaglia: un lago ghiacciato, ricostruito d'estate con bitume e ovatta. Esso rappresenta l'elemento di precarietà nel ricambio tra società e natura; è anche simbolo della "fragilità" dell'estetico, in bilico tra vero e falso, trabocchetto tra conoscenza e vuoto. Nella scena della carica dei cavalieri teutonici l'audiovisualità ejzenstejniana abolisce la musica come commento e ripristina, nella «sincronizzazione dei sensi», il "tragico" puro, l'essenza profonda delle cose rivelata dalla musica. «Prokof'ev appartiene al cinema nel senso che egli fa il possibile perché lo schermo riveli non solo l'aspetto e la sostanza degli oggetti, ma anche e soprattutto la loro particolare struttura, la logica della loro esistenza, la dinamica del loro sviluppo», la sua musica ricostruisce «il movimento interno dei fenomeni» [47]. Prokof'ev da solo non farebbe il "miracolo": lo fa insieme alla concezione mitopoietica del "diamat" ejzenstejniano, sia pure nel mutato – per amore o per forza – contesto espressivo. Col contributo di quella musica, dunque, la carica dei tedeschi contro la linea russa – disposta in modo da intrappolarli e sconciarli "come" la lepre fece alla volpe – assume l'aspetto di una carica dei simboli, dei principî intellettuali astratti dell'idealismo, che si incorpora dati del reale per caricarli delle terribili allegorie degli elmi. Tairov aveva scritto che «il costume è il secondo involucro dell'attore, qualcosa di inseparabile dalla sua sostanza» [48]; il costume dei teutoni, ciò che li rende «geroglifici animati» – come Artaud pretendeva dagli attori – è costituito essenzialmente dall'elmo: per E. «nei film in costume la cosa principale è il copricapo; perché in primo piano il copricapo occupa un terzo dell'inquadratura e caratterizza tutto» [49]. I cavalieri teutonici impersonano il "logico" nel suo aspetto di gelata aristocraticità, priva di ogni aggancio con il sensorio popolare, (Nevskij è, invece, "logico" piú, anche se subordinatamente, "sensorio"); geroglifici di una gerarchia immediatamente, da una parte, collegata al fattore teologico, incarnato dal vescovo che benedice

[46] G. Lukács, «Estetica», Einaudi, 1970, vol. II, p. 1504.
[47] *P-R-K-F-V*, in «Appunti di un regista» cit., pp. 129-130; ma vedi soprattutto *Forma e contenuto: pratica*, in «Forma» cit., con l'esame dell'audiovisualità della scena in cui i russi attendono l'urto dei tedeschi.
[48] Cit. da A.M. Ripellino, «Il trucco e l'anima», Einaudi, 1965, pp. 370-371.
[49] V. Šklovskij, «Sua Maestà Eisenstein» cit., p. 356.

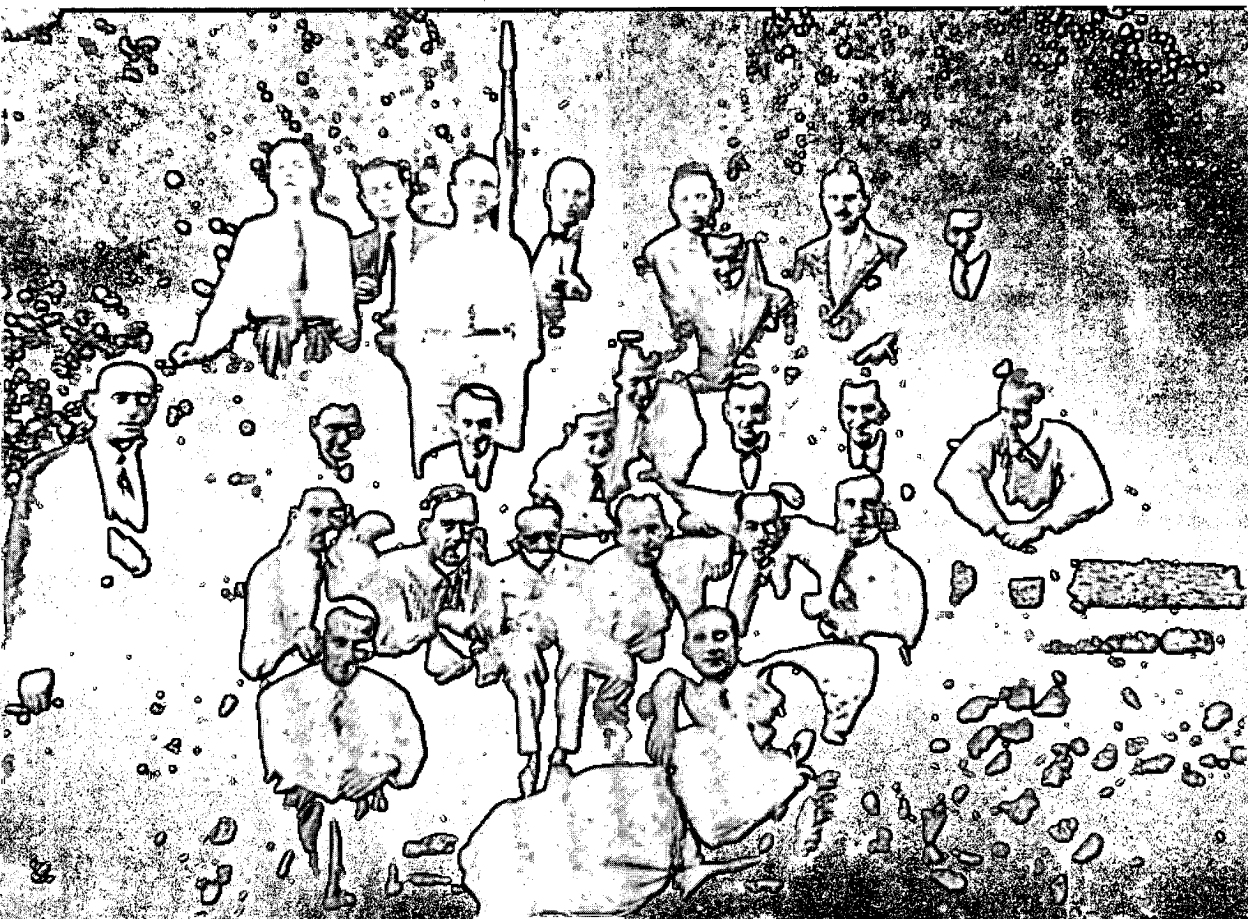
Al Palazzo d'inverno (1928)

le loro armi, e dall'altra alla volontà di appropriazione dei beni materiali (altrui) – volontà perseguita come con «una forza della natura», ma concentrata e geometrizzata nell'astrattezza tagliente del simbolo, nella terribilità dell'araldica dei copricapi. Dall'altra parte – e ci caliamo nel probabile intendimento di E. e del suo "assistente", D. Vasil'ev – sta la "giusta" compenetrazione di popolo e dirigenza, il comandante Nevskij e il suo esercito di contadini. Nevskij ha ascoltato in un bivacco la favola della volpe e della lepre, e l'ha elaborata a piano strategico che i depositari della saggezza popolare dovranno eseguire contro l'esercito di tutti capi-tutti schiavi, fredda concrezione di avidità materiale "elevata" a principio intellettuale di potenza. Cosí i contadini-lepre (e, nel sopradetto ambito di importanza del copricapo, essi indosseranno berretti di pelle di lepre) sconceranno il retro della disposizione geometrica (il "cuneo") dei tedeschi, ovvero l'aggressività rivestita a divinis del paludamento della necessità teoretica e logico-matematica sarà svelata e rotta dall'evidenza materiale del senso; in cui è la vera conoscenza, perché v'è il giusto rapporto col logico, il giusto rapporto soggetto-oggetto, materia e coscienza, come lo esemplifica quello tra Nevskij e l'esercito russo. Alla "massima" – l'elmo col suo simbolo –, come concentrato di idealità in figurazione araldica,

Foto di gruppo con amici

Al Palazzo d'inverno (1928)...

è opposto il "proverbio" – il berretto di pelo di lepre –, intuizione vivente di una entità sviluppabile non nel cadavere di un'astrazione allegorica, ma in una trafila di avvivamenti dell'ingegno per risolvere le questioni vitali. La natura, l'ambiente precario – che, a seconda del rapporto instaurato, è infido o solidale –, completerà la distruzione della sbagliata proporzione attuata dai tedeschi, sprofondando nel lago ghiacciato il bianco algoritmo della loro volontà di potenza (suprema irrisione: i cavalieri periranno come l'isteroide maliarda impersonata da Greta Garbo in *Flesh and the Devil*). Ma queste scene sono cosí ricche, che non sarà avventato addentrarsi in un secondo livello di lettura. Il popolo prima aveva paura dei simboli che non capiva: i segni che siglavano il potere. Poi l'araldica seminò di detriti il terreno della defeudalizzazione borghese; gli animali e le linee degli stemmi furono introiettati come segni della soggezione dell'individuo, del suo trepido atteggiamento verso l'autorità paterna e le gerarchie del super-io; e per questa araldica interiore si scoprí il grimaldello psicanalitico. Cosí, questa "scena di battaglia" permette altre considerazioni. Il lago ghiacciato, composto di ovatta e bitume per rendere l'inverno d'estate, sta – oltre che per la Madre Russia – per l'ambiente dell'anima, luogo di contesa tra i genî positivi e negativi delle antiche rappresentazioni.

... e nel giardino di La Sarraz (Losanna, 1929).

La cavalcata dei teutoni ha la fissa dinamicità dell'incubo che opprime l'anima nello schema delle rinascimentali "battaglie del sonno", con quella traiettoria di simboli che snoda il motivo centrale della paura onirica: il rimando – qui, dell'araldica (in *Ottobre*, la carretta e il cavallo, la chioma della ragazza morta sul ponte) – a un secondo senso, tra la rivelazione del quale e l'immediatezza iconica del sogno, l'afasia del dormiente denuncia, in una prospettiva inconclusa di supposizioni snervate, la debolezza di esistere. Come in un paradosso sofistico – violentando i tempi prevedibili dallo spettatore – la carica dura interminabilmente, sul manico di scopa della stregoneria di Prokof'ev; e l'urto nella linea russa provoca la flagrante rottura della crosta ipnotica e la reimmissione nel tempo utile, impausato, storico. Ma la stessa Storia viene catturata dall'espressione – come il cuneo teutonico dalla trappola russa –: nella polifonia dei generi, dall'epico (l'eroe che rotea, come Diomede, il tortore) all'eroicomico (i teutoni arpionati dalle falci contadine), con punte da battaglia tra giganti e lapiti, al romanzo cavalleresco, tra uccisioni maramaldesche, sacrifici supremi a scudo del principe, fanciulle guerriere, gare tra compagni con una vergine in lizza. E. veste di bianco i teutoni, di scuro i russi; durante la cavalcata dei tedeschi si era collegata questa variazione sui simboli dei valori alla libertà associativa dell'incubo, che è tale proprio in relazione a una realtà diurna strettamente codificata in corrispondenze univoche tra cose e segni. Ora, nella mischia filmata a tempi accelerati, il mescolamento del bianco e degli scuri, del male e del bene, serve di base a uno straripante affresco sulla lotta tra princìpî e nazionalità del passato e del presente, tra tendenze interiori alla chiusura nella simbologia egotica e tendenze all'estroversione mondana e sociale.

Uno dei tratti caratterizzanti di quel coacervo di disfunzioni che vanno sotto il nome di "stalinismo" è costituito dal fare aderire tattica politica e princìpî generali saltando la mediazione delle complesse verifiche rese possibili soltanto dalla democrazia di massa e dal diritto permanente di revoca. Cosí, i testi classici del marxismo-leninismo sono sottoposti alla pratica della citazione strumentale; servono cioè per sancire, non per discutere, una mossa politica contingente, che di per sé potrebbe anche essere valida, se solo non si pretendesse di costruirvi un principio giustificatorio e sistematizzante che sommato ad altri fa convergere i testi stessi verso la propria negazione. Parleremo in altra sede dei mutamenti che l'intero clima ideologico dello stalinismo apporta nell'attività cinematografica, ben piú che gli interventi direttamente miranti a ristrutturarla. In molti film, specie del decennio quaranta, su un piano – rispetto all'E. che rivede e corregge i suoi temi – ormai non piú pro-

Cinemachie
(La Sarraz, 1929)

blematico e notevolmente banalizzato, si ritrova l'inversione dei due elementi, sensorio e logico, che, con la rilevanza del primo, avevano dominato l'impianto formativo di alcune delle prime opere sovietiche – delle piú consonanti con le ricerche ejzenstejniane. In linea con quanto si è definito "citatologia" – e che aveva il compito di fornire il saldo teorico, entro il corpus dei classici del marxismo, della tattica contingente –, si presenta l'elemento logico-astratto in una "citazione" da una grande classico della cultura russa, dal quale la fabula filmica assorbe l'insegnamento come, a suo tempo, dal dato evidente del senso popolare si sviluppava il riconoscimento di una dialettica acquisitiva, costruttiva, non preordinata, se non nelle sue linee interne, di dinamizzazione non fiscale dei processi mentali, aperta a risultanze variate e allargate nell'ambito di una disposizione commutativa; (naturalmente, procedere, sotto Stalin, in questo modo, avrebbe voluto dire disporsi a commutare la situazione dovuta allo stalinismo: e si capisce, tra gli altri, uno dei motivi dell'anatema contro il "formalismo"). La oppressiva unidimensionalità degli atti e delle parole dei film dello stalinismo, sotto la prima spiegazione di ripetitività del cliché propagandistico, rivela precisamente l'assenza dello spessore in cui si giocava la mutualità tra sensorio e logico, la espansività costruttiva emessa dall'organizzazione formale, la molteplicità interrelata di rapporti tra acquisizione sensibile di un dato, sua assunzione logica e ritraduzioni pratiche in un campo di gradazioni e ulteriori salti intuitivi. Nella pratica del potere stalinista, su un dato tattico cala "citatologicamente" la benedizione della teoria che, sul suo piano, distorce anche l'eventuale giustezza tattica. Ciò che porta, nel cinema come nelle altre arti, a calare, su un motivo logico-astratto – una "citazione", una tesi, un assunto agiografico –, una dinamica fabulare nata morta, che non è certo lo spunto per lo spiegamento del processo sensorio-logico, ma solo l'illustrazione, la decorazione di una citazione, appunto, di una massima, di una estrapolazione da un classico piegato a facile incentivo di un'indicazione del potere (costruito e "logico", cioè indiscutibile e ferreamente irrevocabile).

Come in fabbrica il gesto dell'operaio è risequestrato da una funzione direttiva che lo trascende, cosí, nello spettacolo, lo spettatore è riassoggettato alla restaurazione del gesto teatrale grande-borghese, reso ancora piú chiuso da un contesto che pure ha vissuto la liberazione dell'Ottobre. La cultura dei classici, i detti e i comportamenti dei "grandi uomini" vogliono dispensare una significatività quintessenziale, cui la vicenda fa da cornice; il popolo esprime ogni tanto delle grandi menti, per il resto della storia deve limitarsi a esserne espresso, a citare in buon russo. E il senso dell'operazione è quello di dimostrare una continuità della Russia, la

Cinemachie
(La Sarraz, 1929)

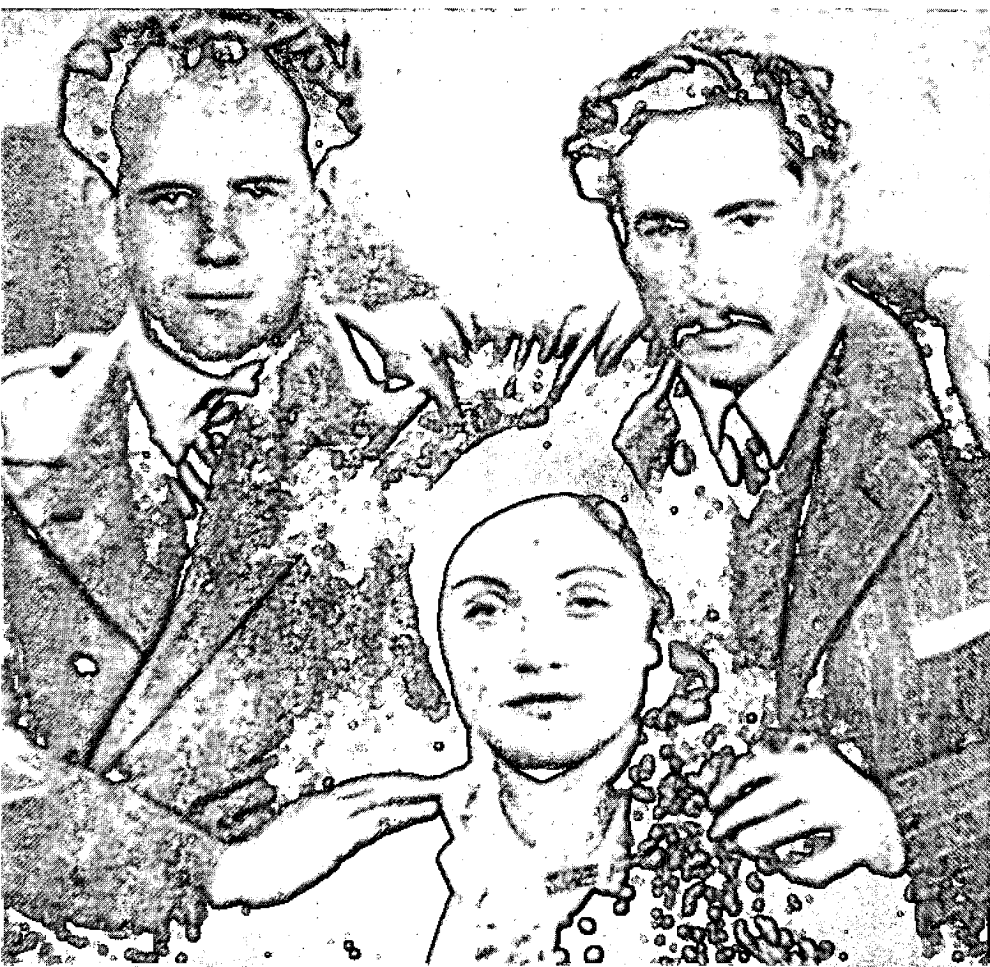
realizzazione dell'appagamento della "forma" dei grandi classici nei nuovi contenuti umani e sociali dell'URSS; il cinema stalinista vuole rendere visibile l'impulso a una vivibilità dell'uomo piú piena, espresso nei grandi libri e nelle grandi vite, mediante l'indicazione di quella realtà già attuata che è il comunismo sovietico nell'unica versione corrente.

In un quadro siffatto s'iscrive anche l'*Ivan* di E., che vi imprime il piú potente soprassalto espressivo, frustrato dal veto materiale di Stalin. Il passaggio dal teatro al cinema aveva consentito ad E. di realizzare una concezione del conflitto, del contrasto, come base di un iter dialettico nella struttura mentale del nuovo referente sociale. In teatro, nelle forme del riadeguato stanislavskijsmo, il contrasto è la sostanza catartica dell'individuo – individuo sulla scena e individuo nel pubblico. Il conflitto drammatico agita il protagonista senza farlo uscire – ciò che sarebbe "antiartistico" rispetto a questa forma costituita di drammatica – dalla medesimezza della sua presenza scenica; le ombre dei protagonisti sono condannate a muri che non si aprono mai alla molteplicità fecondante della città e la stessa espressività si danna dentro il corpo e si contorce negli occhi e nelle mani del grande-attore, mossi da convenzioni repertoriali che, quasi sempre nel grande Teatro, ruotano intorno alla rappresentazione del potere. E. accoglie questi dati; ciò che da giovane aveva rifiutato. Il palazzo di Ivan è l'interiorità di Ivan, la congiura a palazzo è la dissociazione dell'interiorità. Dentro la campana di vetro del palazzo-psiche i rumori e i fraseggi interiori rimbombano in una contenutezza che preme contro i propri limiti. I volti dei cavalieri teutonici, la cupezza insondabile dei loro occhi dietro le fessure a croce degli elmi d'acciaio erano un sintomo della latenza schizomorfa che E. si sforza di ridurre a principio stilizzatore dell'*Ivan*, in un gioco di compressioni dell'antica espansività dialettica e di forzature dei canoni grande-teatrali. Egli si chiude sempre piú nell'uso maniacale di questi quanto piú vuole uscirne. E' il suo paradosso: spinge i canoni (recitativi, soprattutto) al massimo della loro virtualità, denunciando un'esigenza di uscire da essi e da ciò di cui costituiscono il corollario ideologico, col portarli al limite del grottesco; eppure, trattenendosi un'inezia al di qua di quel limite, li avalla al loro massimo grado, trasformando l'"uscita" in un baratro di cui si sente la prossimità e la vertigine. Fuori del palazzo c'è il popolo, della cui espressività deve farsi carico il solo Ivan.Ma questo non significa che, se alla società borghese corrispondeva l'attore-individuo e alla fase rivoluzionare l'attore-massa, ora, come a sintesi di una comoda dialettica generale, sia in vigore l'attore-individuo-massa: cioè il gesto dell'individuo che simbolizzi in sé un intero popolo – con la lettura non difficoltosa, sotto quel

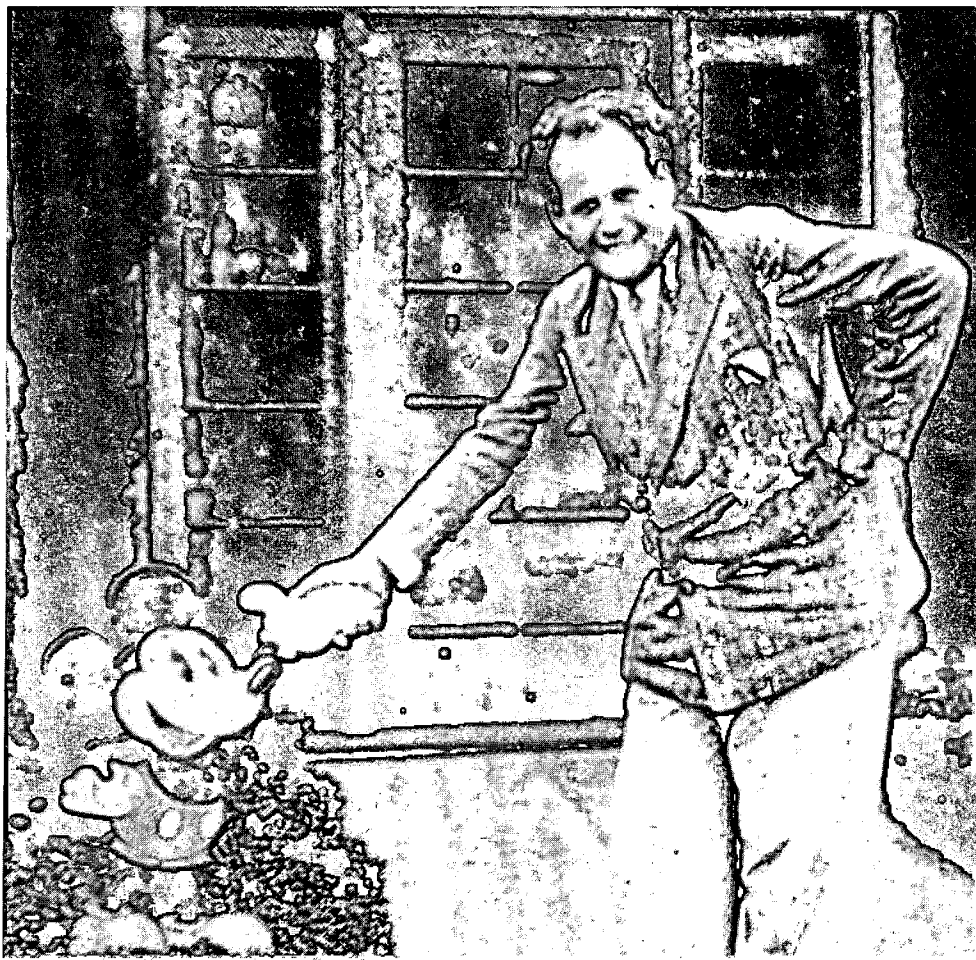
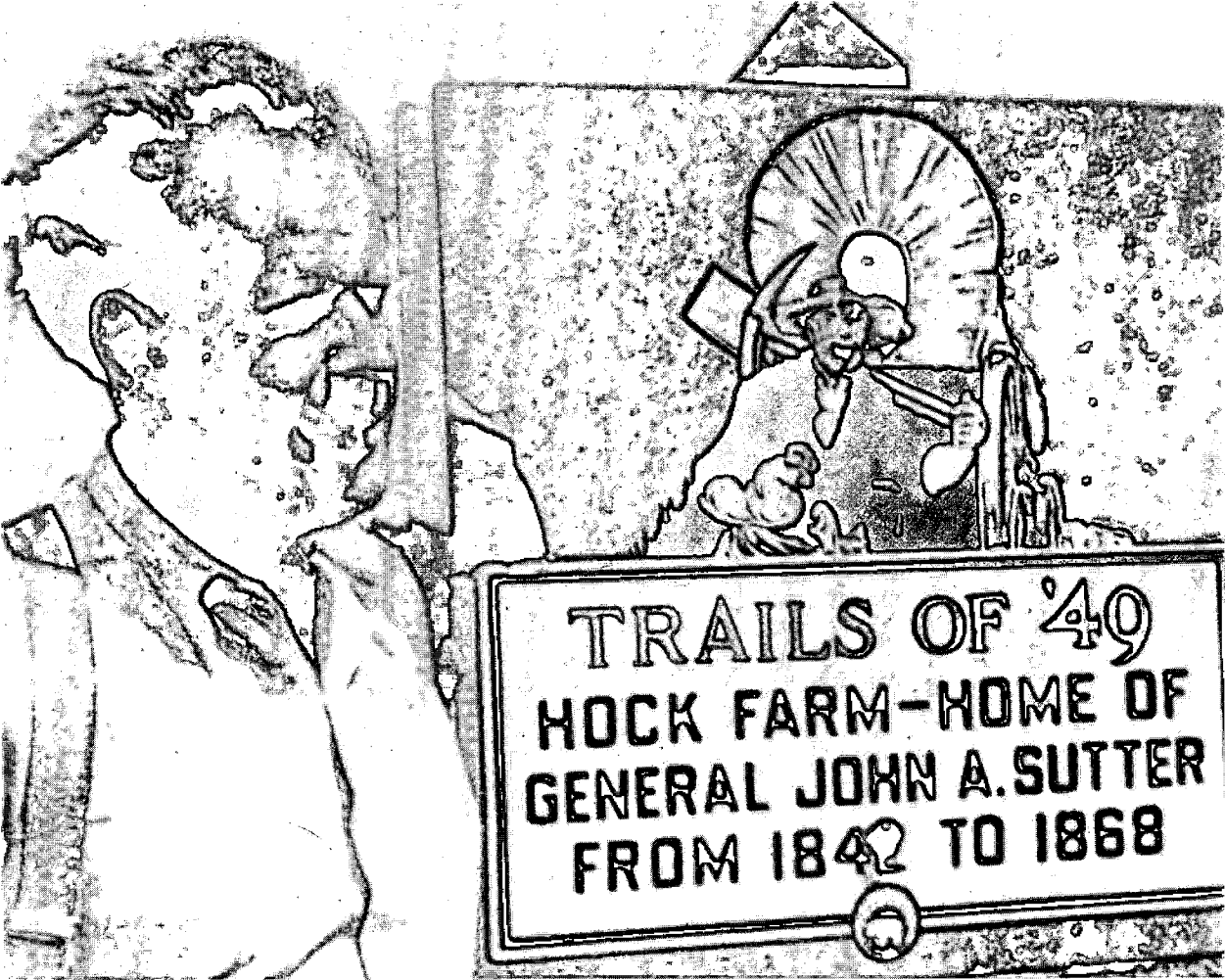
gesto, di una unità organica di popolo e Stalin, ovvero di una edizione magnificamente sintetica di sensorio e logico.
In effetti, il surplus quasi delirante dell'espressività di E. in *Ivan* – che ha, naturalmente, fatto parlare di "espressionismo" – è proprio il segno di un disagio a "stare" nel canone che il nuovo contenuto storico ha riattato. A proposito del bambino che in *Ottobre* si asside sul trono dopo l'irruzione dei bolscevichi nel Palazzo d'inverno, E. lo motivò in un'occasione con una frase emotiva: «un bambino, volevo un bambino sul trono dei Romanoff» (tra l'altro, si possiede una fotografia dello stesso regista adolescenzialmente accovacciato tra i braccioli di quel trono); un bambino del popolo, felice e sgambettante, roteante il berretto in segno di trionfo. Via la vecchia classe dirigente, posto al proletariato giovane e allegro; via il principio gerarchico, l'uno-per-tutti, lo splendore regale che sublima le infinite miserie delle masse in un gesto d'imperio che unisce la Russia al trascendente – il cui concetto era stato colpito dalla serie "intellettuale" degli idoli. Il gesto autocratico era immo-

Ejzenštejn poliziotto? (Londra, 1929)

bile, retto dalla perpetuazione di una simbolicità d'argilla, maestà e regalità del manichino che – sempre in *Ottobre* – vediamo smontato e rimontato prima dell'assalto bolscevico. Il bambino è reale, un simbolo vivo: il suo movimento è gioia organica, intuizione ludica di un intero popolo liberato. Ma è anche la giovinezza e la sveltezza del nuovo mezzo espressivo, irrotto nei luoghi teatrali (la sala del trono, e le varie stanze del Palazzo) del gesto aristocratico-borghese, a spaesare gli oggetti in un riferimento inedito di contesti per un nuovo committente e ricettore. Nella *Congiura dei boiardi* un flash-back ci mostra lo zar bambino alle prese con gli infidi boiari che gli minano il trono. Il piccolo Ivan, il globo e lo scettro in mano, tra consiglieri esautoranti, allunga il piede e non arriva alla base del trono: di quello stesso contro cui aveva tempestato la gragnuola di felici pedate del giovanissimo rivoluzionario pietroburghese, mentre i suoi amici dissacravano il Palazzo d'Inverno. Questo piede che non tocca la base è anche l'inadeguatezza di E. a stare sul seggio stalinista, nella forma del vecchio Stanislavskij e in ciò che con essa si persegue in quel momento storico; è il disagio del mezzo cinematografico a esprimere la propria potenza fra ossessivi e pedestri "consiglieri".
Ma vediamo in particolare che fine ha fatto il vecchio sensorio-logico in questa trama compositiva. Il film su Ivan il Terribile intende essere una riabilitazione dello zar che nel XVI secolo insanguinò la Russia con la sua ferocia, ma pose le fondamenta, con la lotta contro i nemici esterni ed interni, di quello stato unitario il meglio del quale sarebbe passato, col suo seguito di gloriose memorie storiche, nel reggimento socialista come Stalin in quegli anni l'andava strutturando. La Russia è riunita in totalità sotto Ivan; i boiari sono le forze che vorrebbero operare la disarticolazione di questa totalità, i particolarismi che defluiscono lontano dal centro unificatore del simbolo del potere. Questo simbolo è segnalato negli oggetti che costellano lo spazio dell'autocrate: un circolo secolare – di primato e di subordinazione – materiatosi in preziose figurazioni in cui ogni cosa vive di un appello alla sfarzosa gratuità che rinchiude l'imperativa rappresentanza del mondo attivo. Lo splendore degli oggetti di corte è l'affiorare, in termini di "bellezza", di un movimento potente per la vita e la dignità del popolo russo. Cosí, quegli oggetti – e i gesti che ne misurano gli spazi tra l'uno e l'altro o misurano le vòlte con geometrie d'ombra – sono "simboli" aventi la funzione in precedenza detenuta delle "tropo-idee" del sensorio-logico prima maniera. I concetti dialetticamente induttivi dell'antica prassi formale ejzenstejniana si trasformano in entità iconografiche che, sia pure "eccessivamente" – e vedremo in che direzione vada stavolta l'"estasi", l'esorbitare da una condizione verso l'altra –, sono tenute a stare nel limite feticistico di una

espressività classica. Il palpeggiamento di quegli oggetti, tra i quali prima la corona, supplisce l'acquisizione coscienziale – e la padronanza dell'esperienza – che i procedimenti tropoideistici provocano alla ricezione. In un punto del film, lo zar, disgustato dalle mene dei boiari, si ritira in un monastero, facendo appello al popolo, alla forza centripeta del quale egli delega la totalità disgregata dai particolarismi. In processione il popolo va a chiedergli di riprendere il potere e di unificare la Russia. La famosa inquadratura in cui l'angolata processione della folla si salda prospetticamente alla barba e al profilo ascetico di Ivan in primo piano è propriamente una "gemma", una corona, un oggetto simbolico – non piú il tramite formale di un processo attivante affondato nella psiche del pubblico.
Ciò che nell'*Ivan il Terribile* è costruzione di una classicità – sia pure a tendenza "dinamica", per usare espressioni nietzschiane, contro quella "statica" dell'estetica stalinista vera e propria –, da costringervi splendidamente i sussulti di una poetica dialettica, nel-

Il tributo allo "star system": con Sternberg e Marlene...

la *Congiura dei boiardi* diventa deliquio frenetico. Lo zar Ivan, investito dal popolo della sua sovranità, "incarna" – e mai parola fu piú consona – la radice del potere, in una crasi immediata, pòrta dallo stalinismo, tra concetto astratto e prodursi sensibile di una tattica contingente – lo splendore del gesto d'imperio e la condotta machiavellica dei consiglieri tratti dal popolo –; il fluido coesivo è dato da una morbida carnalità che si snoda sui personaggi, le cose, gli ambienti. Il legame tra Ivan, stretto nel cilicio del sangue reale, e i fedeli (gli opričniki), trasferiti dal popolo a Palazzo per guardare all'incolumità sua e della Russia, non può essere tessuto di una parità di gesti ognuno dei quali misuri la grandezza dell'altro. Ivan chiama il fedele opricniko Maljuta il suo cane; e il "cane" uggiola, gli lambisce la mano quando è carezzato, e intanto si ottiene l'incarico di distruggere il vescovo metropolita del quale Ivan aveva poco prima richiesta l'amicizia. A Ivan non è concessa, coi suoi fidi – cui spettano i compiti spiccioli del potere –, quella zona di alto contatto che paradossalmente gli è concessa coi suoi nemi-

... e con Mickey Mouse (Hollywood, primavera 1930).

Sulle orme di John Sutter (California, 1931)

ci, i nobili boiari. L'intimità coi suoi agenti è un'intimità del senso, scaldata nelle trame d'ombra dei candelieri – dove gli uomini si tendono nell'attesa del pugnale o del veleno. Si rivada al concetto espansivo che, nella *Corazzata Potëmkin* e in *Ottobre*, disegnava la consecuzione dialettica di coscienza, dal grado della primarietà sensibile – d'istinto e volontà – fino a pervadere l'intera comunità; concetto già nel *Nevskij* trasformato in un rapporto piú rigido tra dirigenza-logico e popolo-sensorio. Nell'*Ivan* la dialettica di sensorio-logico si nutre nel delirio-a-due della rappresentazione di Ivan come principio del potere e Ivan come pratica sensibile del potere: la solitudine dello zar che allunga ombre sul suo palazzo-psiche e la presenza corporea dei suoi fidi, emanazione della sua volontà di mantenimento del potere. Si parte da Ivan e si arriva a Ivan: il percorso è quello di un'irta autocrazia. Tra Ivan come principio astratto del potere e Ivan come pratica della violenza materiale del potere – della pura difesa del potere -, c'è il "popolo", ganglio da Ivan stesso definito «Russia». Verso i fedeli, prelevati dal popolo, il suo

Sulla scalea del Palacio Nacional di Ciudad de Mejico (1931)

sentimento è duplice: di spregio per non esser essi del suo sangue, e di affetto per la loro "canina" dedizione e per la loro dimensione totalmente umana e pressoché animale, al di fuori dei crediti genealogici battuti in breccia dai trasporti sensibili della libido e dell'autoconservazione. A loro volta i fidi adorano in Ivan il concentrato estremo di ciò cui aspira la loro popolarità: un'idea materiale da servire con tutto il corpo, la Russia. La "solitudine" di Ivan (scrive E.: «mi sforzo di svolgere il motivo dell'autocrazia, come tragica inevitabilità d'una simultaneità dell'autocrazia e della solitudine», e aggiunge piú in là che è proprio questo che cercano di "soffocargli" nella sceneggiatura e nel film) [50] è misurata dal cerchio che i due capi dell'autocrazia descrivono prima di incontrarsi nella sua figura; egli si muove in questo cerchio come una belva in gabbia. La tensione estatica di Ivan è rivolta a se stesso, rafforzata da mediatori accaniti; l'automagnetismo dei due capi del cerchio è saldato dal collante "Russia". Una corrente di carnalità vortica nel

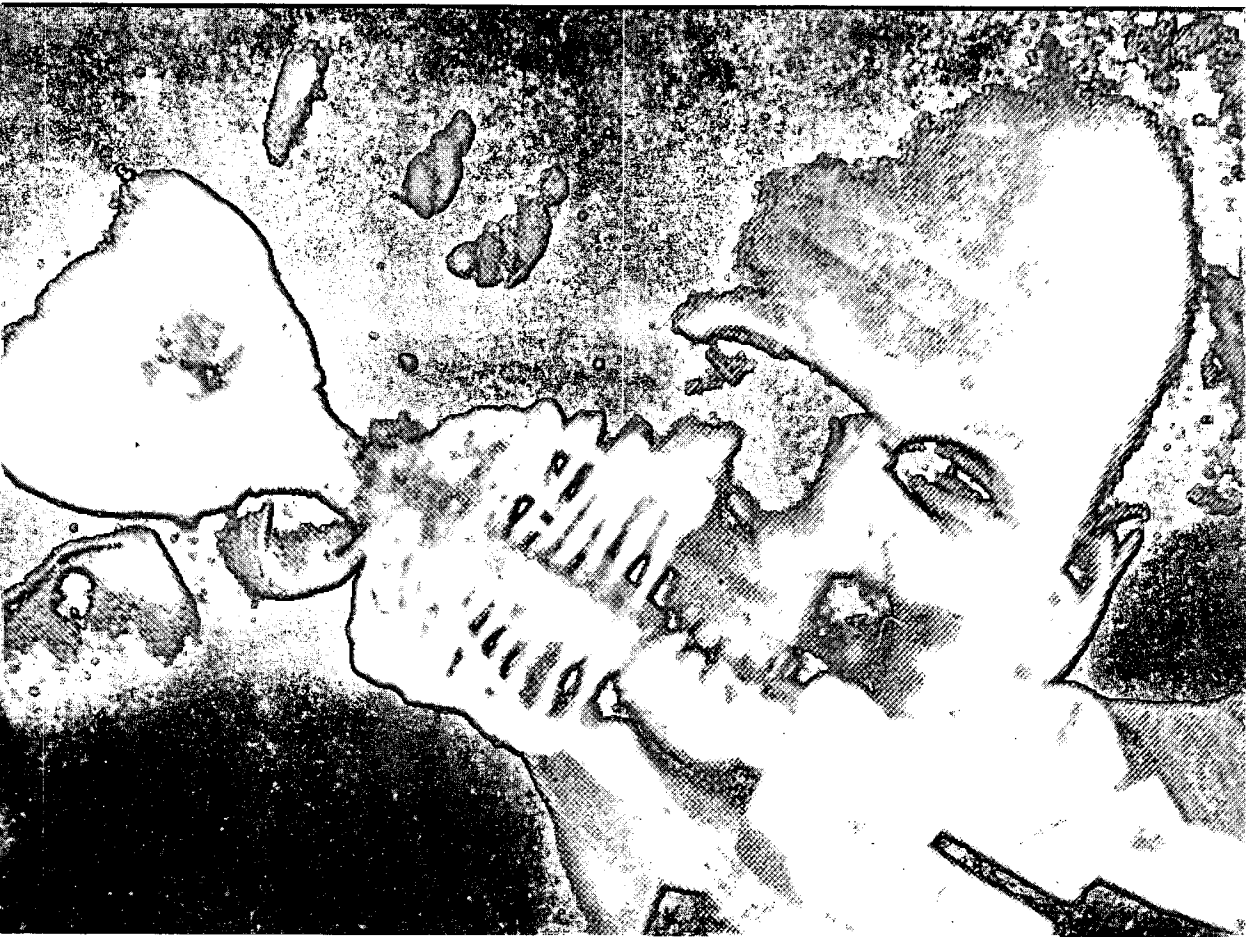
[50] Cit. da V. Šklovskij, «Sua Maestà Eisenstein» cit., p. 415.

circuito, nelle propaggini del corpo di Ivan – impersonato da Cerkassov col gesto circolarmente chiuso che è stato del teatro grande-borghese fino a Stanislavskij –, tra i due capi del principio astratto e della pratica sensibile. Il nuovo contenuto del gesto del grande-attore è questo: Ivan ama se stesso; il principio desidera il senso e questo aspira a quello, e lo stringe, senza poterlo confessare; di qui l'alibi del "popolo", la funzione dei suoi rappresentanti nei fidi: la natura narcisistica dell'autocrazia è cementata dal concetto di "Russia", che illude Ivan di superarsi col e nel popolo (e che evidentemente ha illuso la censura stalinista nell'*Ivan il Terribile*, ma non nella *Congiura*). Ivan, principio astratto, ama se stesso, come corpo e senso – ama cioè se stesso nel popolo. Questo aspira a Ivan come il senso, rimanendo senso, aspira all'astrazione: in modo eccentrico e contaminato – cosí i fidi della guardia imperiale adorano il loro zar. I due movimenti, verso il basso e verso l'alto, sono, nelle rispettive aree, deviati dalla sostanza emittente: l'idea che vuole assumere il corpo ha un che di astratto nel rivestirsi di questo (e il gesto di Ivan è il gesto del grande repertorio, ma pieno di una terribilità straripante dal proprio vaso), il corpo e il senso che aspirano all'idea mantengono nella salita una terrosa

Danzando con la Morte (Messico, 1931)

zavorra creaturale (scrive Šklovskij: «A Kazan, Maljuta compare ai piedi di Ivan il Terribile come se spuntasse direttamente dal suolo. Questa metafora è motivata dal fatto che egli si è aperto un cunicolo sotto le mura della città; e sta a significare che Maljuta Skuratov è un uomo che nasce dal suolo stesso della Russia, è qualcuno che viene dalla terra» [51]), liberarsi dal corpo è come per l'animale alla tagliola segarsi la zampa coi denti. Questa ambiguità dialettica riceve la nominazione pacificante: "Russia". Il nome media le spinte dall'alto e dal basso, si fa carico dei portati delle metà reciproche di animalità (la fedeltà di "cane") e umanità, di umanità e astrattività. Qui, veramente, nel nuovo impianto espressivo, troviamo verificato il pensiero che in arte l'Idea hegeliana conserva una sua validità, in un senso diverso da quello che il primo E. attribuiva al sensorio-logico; non è piú in gioco la crescita dialettica indotta dalle funzioni formali, bensí la modalità con cui un dato – la solitudine e il narcisimo dell'autocrate Ivan – da elemento sensibile vuol farsi principio e in quanto principio ritornare all'elemento sensibile, nel dolore di una fenomenologia del potere.
Già *Aleksandr Nevskij* aveva profondamente modificato la conce-

[51] Ivi, p. 382.

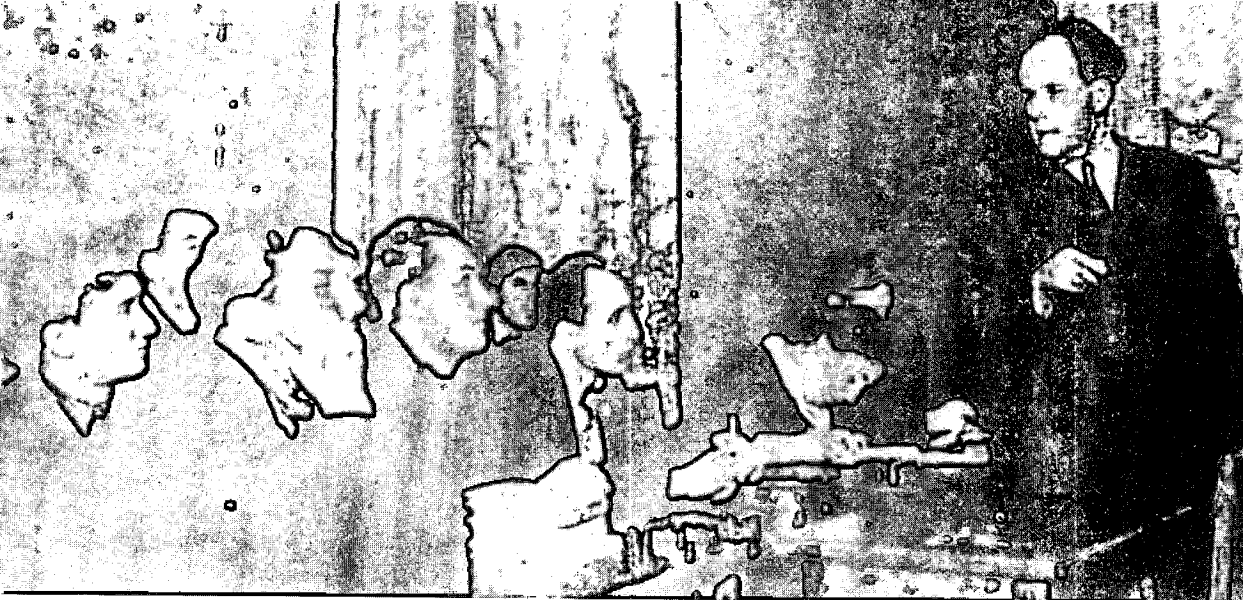
Cibandosi della morte (Messico 1931)

zione primitiva del sensorio-logico come espansione dialettica di un nucleo sensibile mediante passaggi estatici, ovvero gradi dai quali si "usciva fuori" in una preparazione al nuovo. La primarietà "sensibile" del popolo, di fronte alla dirigenza, si era, in quel film – e nelle teoriche che vi si riferivano (alle quali sarebbe assurdo richiedere il livello di entusiasmo analitico dell'E. che chiosa i film della prima trilogia) –, modificata in saggezza popolare, esprimentesi per storie e proverbi, come oggetto "esterno" di una poetica; non si trattava più di tessere una "lezione" tutta calata nella metodologia formale di attivazione biopsichica del ricettore, ma di trasferire nei contenuti il senso di quella lezione, di rappresentare nella superficie fabulare del film la didattica esplicitata di quella induzione: invece del "conflitto formale" della *Corazzata Potëmkin* – su cui si regge una vicenda di espansioni coscienziali –, la storia della volpe e della lepre sulla quale Nevskij imposta il piano strategico con cui i russi sconfiggeranno i tedeschi. Quanto era interno alle procedure formalizzanti del primo E., con la loro comunicatività totale, si trasformava nella esemplificazione di una storia in cui la vicenda dialettica del sensorio-logico trovava una sua sistemazione esternamente metaforica; ciò che prima era appannaggio della collettività di ricettori – l'evincere un'applicabilità logica, transcontestuale, delle intuizioni sensibili – diveniva prerogativa dell'intellettuale-capo.
Tornando al film in esame, v'è una scena in cui Maljuta, l'uomo del popolo, il "cane" fedele di Ivan, rivela a questo che taglierà la strada al metropolita, messosi contro lo zar, come una fiaba narra che fece il cane alla volpe – e non si può non pensare a come, da una favola simile, raccontata dai suoi contadini soldati, Nevskij aveva tratto il suo piano di battaglia. Il metropolita verrà sconfitto, come a suo tempo i tedeschi; e il rapporto Nevskij-popolo (esercito popolare) otterrà di trasformarsi ulteriormente in quello tra Ivan e i suoi "cani" fedeli. Ora, non è più il punto di partenza "sensibile", garante della precedenza popolare, a concrescere in revocabili (continuamente riaperte al sensorio) trafile logicizzanti; il simbolo produttivo cala dal principio astratto – dall'intelligenza del potere costituito che fa perno sulla chiusa strumentalità di un exemplum popolare; dal gesto, potremmo ormai dire, autocratico, con la sua carica repertorialmente prefissata, del grande-attore e della grande "metafora" classica.
Ma E. si inarca sotto la montagna che gli viene caricata sulle spalle, e la fa fremere come un vulcano che, benché non erutti, fuma e spaventa coi suoi traboccamenti di lava. Il gesto del grande autocrate-grande attore (ambiguo concentrato di Stalin e Stanislavskij) è interferito da un trasalimento, in cui confluiscono una memoria struggente dell'Ottobre e un'accentuazione "carnale" del sen-

Peone (1931)

sorio, che rompe la stessa chiusura dell'exemplum strumentale e fa attraversare la fabula da vibrazioni che, sia pure non formalizzate al livello di coscienza del primo E., bastano a stagliare potentemente quest'opera dal panorama dell'epoca (e infatti, sintomaticamente, lo stesso grande-attore Cerkassov ne prende le distanze: «nel corso delle riprese... gli errori di sceneggiatura furono fortemente aggravati dalla raffigurazione storicamente scorretta del corpo progressivo degli opricniki e dalla deformazione della figura dello stesso Ivan IV, presentato come un uomo indeciso, di carattere debole e di scarsa volontà» [52]). Il sensorio – quel popolo da cui gli opricniki sono venuti, e sul quale Ivan aveva dichiarato di reggere il proprio trono contro i boiari – è risolto nella fluida carnalità, screziata di luci e di ombre che frugano il palazzo e i suoi abitatori. Essa devia la "logicità" del gesto di Ivan-Cerkassov; e di questa deviazione si può anche fornire il movente politico: il logico non è più collegato al sensorio-popolo organicamente, ma solo strumentalmente. La carnalità dei rapporti tra Ivan e gli opricniki – col figlio di Majuta soprattutto –, è lo splendido surrogato della mancata integrazione dialettica; è un'atmosfera sensibile in cui il riattato gesto grande-attorico, con le sue pietrificazioni ipostatiche, patisce al suo acme di massima espressività (Stanislavskij "perfezionato" da E., che ha alle spalle Mejerchold e la trilogia della rivoluzione) gli sfaldamenti di una regressione, dal logico al sensorio, che non è più revoca e verifica sensibile del percorso coscienziale, ma richiamo atterrito all'evidenza e insieme alla peribilità della "carne".

Nell'*Ivan* E. persegue un tentativo estremo. La smorfia, il gesto, il movimento degli occhi impastano i personaggi come creta continuamente sciolta e riformata in una sovra-espressività (ciò che rimane dell'antico montaggio sovratonale) che finisce per saldarsi in un circuito fuori degli attori, dei prestatori di corpi. Questi, sottratti alla routine psicocinetica dello scambio tra quotidiano e repertorio, sono premuti da una apoplettica esagerazione del battito scenico, fino a non poterlo più padroneggiare e a delegare la propria presenza alla soggettività, alla persuasione, alla carnalità del regista, sviluppate nel disegno affilato e pignolo della singola scena e fisionomia. E. fece più di duemila disegni per l'Ivan – in questo film esplose clamorosamente una tendenza presente in tutta la sua vita. Egli disegnava su qualunque pezzo di carta gli capitasse tra le mani, qualunque cosa facesse, (Rostilav Jurenev, un suo allievo, dice che esiste un disegno stilato su un biglietto tramviario). Disegnava soprattutto durante conferenze e riunioni, come se al di qua del piano logico su cui vi partecipava e vi incideva avesse bisogno di dare espressione "incidentale" alla ricchezza della sua immagina-

[52] Cit. da V. Šklovskij, «Sua Maestà Eisenstein» cit., p. 375.

mediocri allievi di Mosca (1934)

zione, al «pensiero sensoriale» – come lo chiamava – sempre ribollente sotto la crosta delle circostanze sociali. Fu, dunque, una costante della sua vita, che però è utile indagare in relazione alla seconda fase della sua opera, quella prodotta sotto Stalin. Disegnare i "luoghi" dei suoi primi film poteva determinare effetti di ridondanza: fabbriche, porti, piazze, strade. Questi luoghi erano forniti dalla realtà sovietica ancora calda di rivoluzione, conficcati nel paesaggio russo che la rivoluzione aveva prepotentemente incamerato (si pensi alla conclusione del pudovkiniano *La fine di San Pietroburgo*: l'effetto di totale spaesamento determinato dal cambio di nome della città – da S. Pietroburgo, appunto, a Città di Lenin – è di nuovo, e paradossalmente, l'inveramento delle operazioni nominalistiche dell'avanguardia europea). Su di essi E. si consentí il calo di un reticolo di rapporti formali "conflittuali" in base ai quali muovere le masse. Successivamente i luoghi sono riassorbiti dalla normalizzazione staliniana, restituiti alla loro antica destinazione civile, di cui il nuovo stato non vuole essere una diversione ma il conseguente sbocco storico. Allora E. comincia a estrarre il paesaggio dalla solitudine risentita del proprio "pensiero sensoriale", la sua matita è lo specolo della sua nevrosi: la sua anima si fa "luogo" irto di simboli, elmi di cavalieri assassini, feticci esotici, croci della sessualità sublimata. Le attivazioni biopsichiche della forma lasciano il posto alla scenografia del profondo.

Un gusto figurativo ben selezionato guida E., già nella trilogia, verso l'integralità del disegno scenico; si legga, nell'articolo *Forma e contenuto: pratica*, l'attento esame dei tracciati che i pittori del passato distribuivano nei quadri per guidare l'occhio nella direzione ideologico-tematica richiesta [53]; non sfuggirà, inoltre, l'accorto pittoricismo – E. amava identificarsi scherzosamente con Leonardo – di tante sequenze: ad esempio, l'irruzione dei rivoluzionari nel Palazzo d'Inverno, nel lungo corridoio ad archi, cita il tintorettiano Recupero del corpo di S. Marco, con una precisa volontà di trasposizione della luminescenza fideistica nell'immanentismo della forma cinematografica rivoluzionaria. Ma è solo nell'*Ivan* che l'intera struttura dei luoghi, delle persone, degli oggetti è piegata al "disegno", ai bozzetti scaturiti dall'articolazione del "sottosuolo" coscienziale. Il ricorso alla categoria "espressionismo" per questo film non spiega la radicalità con la quale si concede al disegno di raccogliere alla fonte lo scaturire della forma, il formarsi del simbolo e dell'immagine scenica. Tra le sviolinate suggerite giorno e notte dal demone stalinista e il gesto e gli spazi della sua resa, E.

[53] In «Forma» cit., p. 354.

frappone il disegno – l'estrema propaggine dell'interiorità che la necessità manuale del segno fa confinare coi primi dati dell'espressione come uscita da sé (e siamo all'archeologia dell'"estasi"), i precordi della pubblicizzazione, sentita o forzata, di una ricchezza di vita. Le Corbusier ha scritto: «Disegnare è prima di tutto guardare con i propri occhi, osservare, scoprire... Disegnare è anche inventare e creare... La matita scopre, poi entra nell'azione per condurvi ben al di là di quel che avete sotto gli occhi... Il disegno permette di trasmettere integralmente il pensiero senza l'intervento di spiegazioni scritte o verbali... Il disegno può fare a meno dell'arte. L'Arte, al contrario, non può esprimersi senza il disegno» [54].

Il "furor" grafico di E. divora non solo gli aggregati scenografici e costumistici, ma gli stessi volti, i corpi, i gesti, le stasi. Si assiste al decadere della "messa in inquadratura" – in cui E., giovane teori-

[54] Le Corbusier, «Dessiner», Parigi, 1965.

Con Wotan e Brunhilde sul palcoscenico del Bol'šoj (Mosca, 1940)

co, aveva trasformato la vecchia messa in scena –; il sensorio non è piú la piazza, ma il foglio di carta – non vi si disintegra piú una folla (pedaggio di una integrazione a piú alto livello) con linee di corpi tracciate in tutte le direzioni, ma vi si consuma, come ciò che affiora dell'iceberg interiore, la punta di un lapis in tratti sguinzagliati alla caccia di un fantasma dell'anima. La "messa in inquadratura" non è piú l'iscrizione trasmissiva, l'assunzione dialettica, ma la serrata autogenesi di forme contese agli inquisitori. "Messa in inquadratura", però, aveva significato – per un'artista nel quale sensorio-logico come sequenza politica e come procedura formale dialettica si coniugavano senza soluzione di continuità – marcare un "campo" della realtà che valesse come metafora per un territorio costruibile di vita, individuale e sociale, creativa e liberata dallo sfruttamento: un'indicazione di "messa in socialismo". Già le avanguardie avevano arrecato un criterio di "abitabilità" dell'opera d'arte; la grande aspirazione era di stabilire in questa, nell'utopia di un allargamento all'intero sociale della felicità estetica, il domicilio "reale" della privacy personale come della generalità dei rapporti umani.

Conquistador del Cinquecento (Messico, 1930)...

E' uno dei motivi per cui nessun discorso sull'arte rivoluzionaria sovietica può prescindere da quello sull'urbanistica, sulla concezione della città (e "costruttivismo" significa, al suo massimo grado, una lavorazione progressiva di oggetti che si coordina con la costruzione complessiva di un ambiente umano, della città). Cinema – l'arte piú importante, per Lenin – e definizione di un habitat sono due termini legati da interdipendenze profonde. E. aveva studiato da architetto, e libri di architettura, di ingegneria, di urbanistica occupavano lo spazio piú cospicuo della sua biblioteca. Un giorno, ancora ragazzo, si trovò a passare col padre per una strada di Pietroburgo, costruita, con le sue file speculari di palazzi, secondo canoni proporzionali perfetti, con un edificio che, sul fondo, chiudeva magnificamente la prospettiva. Ecco, secondo la biografia di Šklovskij, lo scambio di battute che ne seguí: «–Rossi! – esclama il padre. – E' bellissimo! – disse Sergej. – Classicismo superato! – lo corregge Michail Osipovic» [55] (da notare che il padre di E. era un ingegnere civile che costruiva abitazioni modernistiche, con decorazioni liberty). Non c'è chi non veda in quel "bel-

[55] V. Šklovskij, «Sua Maestà Eisenstein» cit., p. 65.

... e principe del Trecento (Mosca, 1938).

lissimo!" il futuro teorizzatore, insieme ai piú rivoluzionari tipi di montaggio, del mantenimento della unità organica e patetica mediante la "sezione aurea". E., architetto e cineasta, comprendeva che il "classicismo" – tutto ciò che questa parola significa di rapporto con la tradizione e il passato, e insieme con una concezione atemporale della bellezza – si "supera" incorporandolo dialetticamente. Molto giovane vide anche, durante il viaggio che lo portava verso il suo destino professionale a Mosca, passando per Vitebsk, quello che oggi definiremmo un drastico "intervento urbano" di Malevic, direttore della locale scuola d'arte, il quale «aveva imbiancato le case, lasciando delle zone scoperte di mattoni rossi; sullo sfondo bianco aveva disegnato dei cerchi verdi e dei rettangoli blu. La città era piena di quadrati gialli e di ovali viola» [56]. Quel viaggio metteva capo al Proletkult moscovita, dove E. si occupò di architettura e soprattutto di architettura teatrale, facendo dipendere le possibilità di una nuova drammaturgia da una rivoluzione della struttura della scena [57]. Analisi che avrebbe indotto l'allievo di Mejerchold a urtare nei limiti organici del teatro e a instaurare l'equazione cinema-città – mentre il teatro prevedeva, al secondo termine della propria equazione, un'aristocratica sala del trono o la casa borghese o una natura comunque individualizzata. Testo letterario, scena teatrale, cinema: la costruzione del "luogo" è la goccia dove si riflette la parte del mondo, o di mondo possibile, dimensionata come spazio per il tempo delle vicende dei protagonisti; attraverso quella trafila si adempie uno sviluppo storico che porta la realtà – con l'interiorizzazione nella parola scritta, l'elaborazione scenografica, infine la scelta dello spazio non camuffato della città – a uscire da sé e a spiazzarsi tramite mediazioni di scrittura fino alla coincidenza di realtà e "realtà", consentita dal cinema, da quel cinema soprattutto, come il sovietico, che fu inizialmente «uno dei piú grandi esperimenti di psicologia dei popoli» [58].

Ma il cinema ha in sé anche gli stadi della letteratura e del teatro, e può permettersi, espressivamente, qualunque "regressione". Cosí, la scalinata di Odessa o la piazza di Pietroburgo lasciano il campo all'inventario scenografico del Palazzo d'Inverno, all'ambivalenza significativa del simbolo di una folla cinematografica che invade le 1100 stanze (1100 possibili scene di possibili drammi aristocratici e altoborghesi), come di un'opportunità, sfruttata da teneri primi piani, di una rassegna del vecchio splendido trovarobato – quegli oggetti che Stanislavskij piluccava uno a uno per le sue scenografie, nei viaggi attraverso la vecchia Russia, e che, come ho già detto, un pubblico operaio censurò ad E. per "compiacimento".

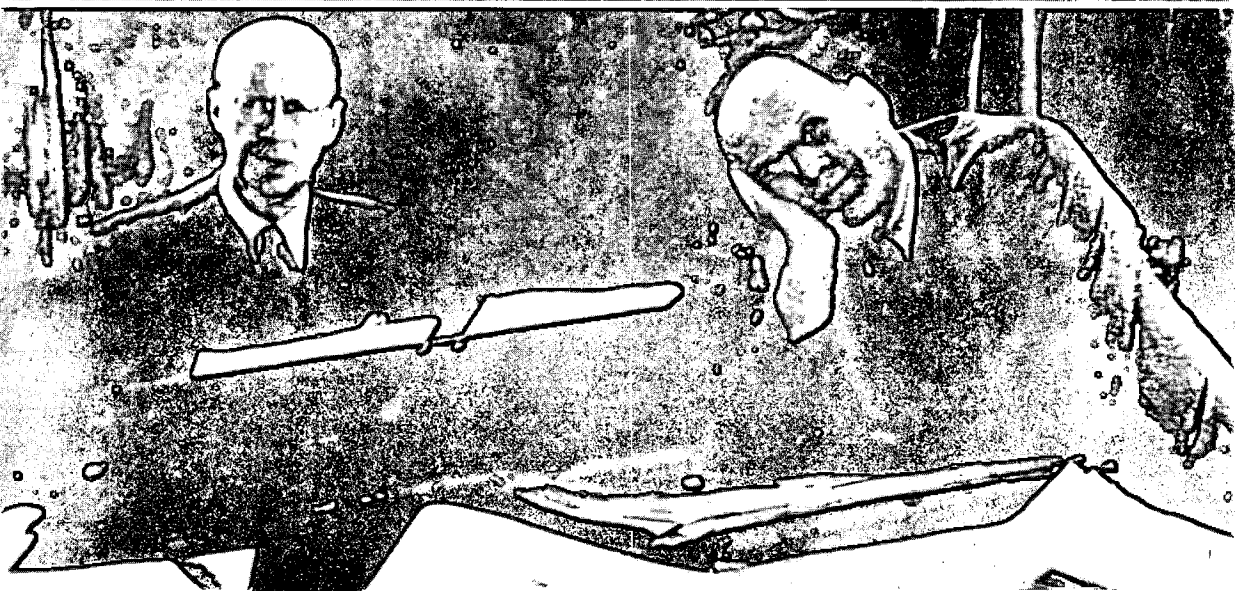
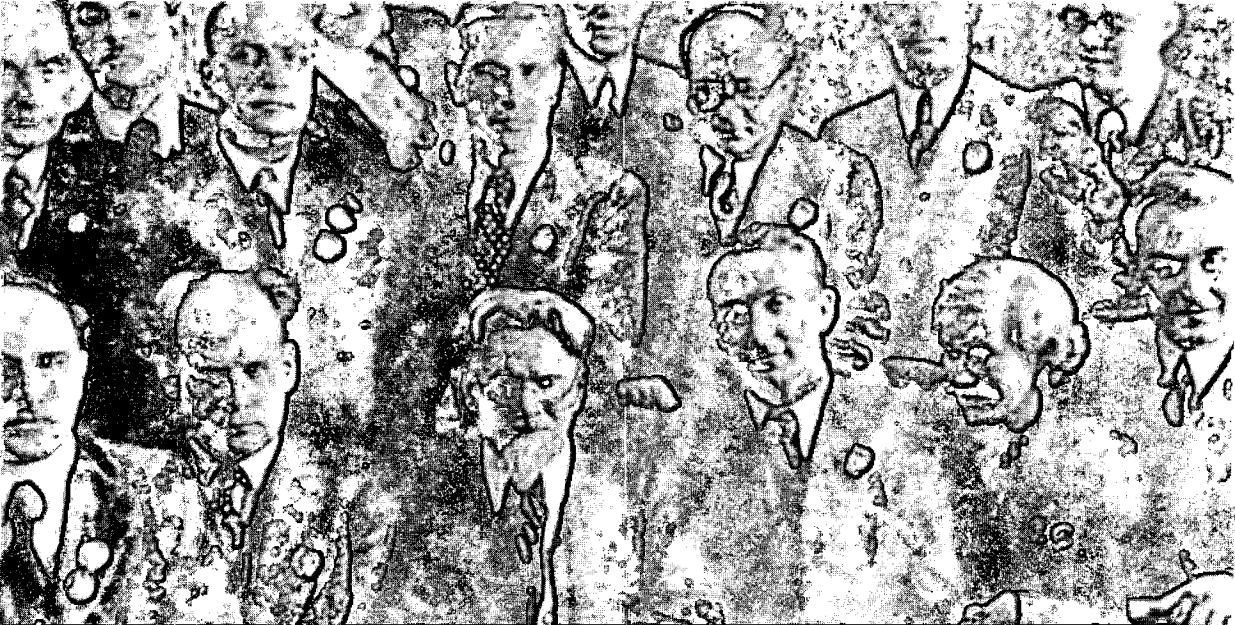
[56] Ivi, p. 96.
[57] Ivi, p. 120.
[58] W. Benjamin, «Avanguardia e rivoluzione», Einaudi, 1974, p. 87.

Pudovkin incatenato (Mosca, 1943)

Con *Ivan* il "luogo" si trasforma nel palazzo delle antiche rappresentazioni di monarchi, nella chiesa dove, in una sequenza del film, i boiari celebrano il "dramma liturgico" del sacrificio dei tre fanciulli caldei – e la "regressione" rifà all'inverso la strada per cui quel genere, circa nel X secolo dell'era occidentale, si era sempre piú teatralizzato portando la rappresentazione fuori della chiesa, sulla piazza antistante: dalla piazza di Ottobre E. rientra nell'interiorità del mistero pre-teatrale, dove le arti si mescolano nella prima scintilla espressiva, nel primo tratto di lapis e nella prima significazione con corpi di attori. Ma la "regressione" è a partire dalla tappa finale – quella dell'unità dialettica di città come luogo sociale liberato, da liberare, e del luogo cinematografico come nuova realtà rappresentativa –, e come per via l'evoluzione dei "luoghi" ha acquistato la coscienza di una traiettoria del sociale verso l'abolizione dello sfruttamento, cosí nel suo recedere ripercorre all'inverso l'itinerario di questa coscienza; e il palazzo, la chiesa e altri siffatti "interni" stanno per il ritorno del sociale al privato, dallo spazio della produzione liberata e poi ricoartata a quello della produzione interiore dell'individuo, dal cinema come fatto di cooperazione e di organizzazione di spazi-tempi socializzati al disegno come hobby caratteriale, nevrosi manipolatoria e geniale. Si pensi a Botticelli che, toccato dalla predicazione savonaroliana, rigetta la demoniaca prospettiva e torna al gusto primitivo, alle figure in primo piano piú piccole di quelle oltre. La lucidità dell'occhio meccanico – mito vertoviano –, il costruttivismo che monta col muscolo visivo – con le sue contrazioni ed ellissi e repentini cali di palpebra –: su tutto ciò cala la cecità di Tiresia. Non si "vede" – si "sente". L'area metropolitana, solcata dalle linee della tecnologia sociale, si eclissa in uno spazio della coscienza dove gli echi dei suoi traffici si tramutano nelle voci e nei suoni degli antichi canovacci drammatici. Qui è l'acquiescenza alla sala del trono, all'estetica staliniana; ma qui è anche l'ultima resistenza al trono, nella sala di una interiorità scenografica, mascherata, il piú possibile sottratta a censura. Infatti esistono due modalità di habitat: quella degli "ingegneri delle anime" – secondo la formula, anche qui, urbanistica di Ždanov – e quella del disegnatore E. L'ingegneria dell'anima pretende uno spazio sintetico, di continuità armoniche e di rassicuranti incastri – il disegno ejzenstejniano, la sua "decorazione" (E. conobbe Siqueiros a Taxco, nel '32) dei muri dell'edificio sociale, fa irrompere nelle quiete topografie sbarramenti misteriori, cunicoli smisurati, un rigoglio di oggetti o la loro assenza o improvvisa putrescenza. L'habitat stalinista, la reggia autocratica che toglie in sé il "popolo" e la "Russia", si copre degli schizzi personalissimi dell'ultimo E. L'intera *Congiura dei boiardi*, sulla quale Stalin passerà una mano di vernice, è una individualistica follia sinopiale – di cui, come di un

Insignito dell'Ordine di Lenin (Mosca, 1939)

Sotto la tenda uzbeca (1943)

Ascoltando Prokof'ev (Alma Ata, 1944)

affresco bombardato, ci rimane anche un pezzo di pittura: il colore del ballo degli opricniki e dell'uccisione dello sciocco Vladimir.

Qui abbiamo l'opportunità di concludere sull'ultimo "salto" di E., sul suo terminale abbozzo di un trascendimento espressivo, ricollegandoci all'ipotesi del sensorio-logico, al suo forzoso venir meno in questa fase – o ridefinirsi in termini stravolti. Nelle teoriche ejzenstejniane si era sempre avvertito un doppio registro: il problema dell'incidenza dialettica della forma e quello del perfezionamento della tecnica cinematografica. Se, indicativamente, teniamo presente una concezione della tecnica come possibilità del mezzo in sé (la sua coscienza astratta), e una concezione della forma come possibilità del mezzo in rapporto all'orientamento dell'autore (coscienza concreta e orientata), riusciamo a capire come la duplicità politica e formale del sensorio-logico coniugasse operativamente quei due poli. Nel momento in cui, sotto Stalin, la dinamica del sensorio-logico viene bloccata nell'incontrovertibilità gerarchica di un rapporto – per molti versi "classico" – tra massa e potere centrale, il fertile abbinamento ejzenstejniano di forma e tecnica, di problemi artistici e organizzativi – nell'ambito di una generalizzazione sociale e politica di un sensorio-logico a base sensoria e revocazionale –, si scolla in due dati non riunificabili (come, ormai, popolo e dirigenza in URSS). Allora, la volontà ejzenstejniana di procedere nell'iter consueto di progressivi avanzamenti si riversa tutta – contorcendosi in una inseità non piú fecondata da un secondo termine – nella riflessione sul futuro astratto delle "tecniche" cinematografiche. Ed è una riflessione, in sostanza, che rotola ai margini della specificità formale del cinema, per ristagnare da una parte in un'opzione fiduciosa nei destini tecnologicamente perfettivi del mezzo (colore, stereoscopia, schermo verticale, ecc.) e dall'altra in un generico rimando all'ormai ben avviato instradamento dell'umanità sul cammino del progresso.
E' come se E. – simile a Ivan nella prigione di quel tipo di espressività – avesse coscienza di un disagio, a stare nella nuova temperie, sotto forma di una tensione contro gli stessi limiti del cinema – come prima aveva vittoriosamente premuto contro quelli del teatro. Ma questa volta la vivace esigenza di uscita dai limiti si ribalta in una superfetazione teoricistica dell'aspetto meramente "tecnico" del cinema. In un articolo intitolato *I due crani di Alessandro il macedone* aveva scritto che il teatro, giunto ai suoi limiti, deve "trasformarsi" – e ne aveva tratto la necessità di passare al cinema –, altrimenti ogni tecnica, quella della biomeccanica per esempio, diventa fine a se stessa, «balletto biomeccanico», un trucco come gli altri, «mirabilia nella dimensione del cabaret» [59].

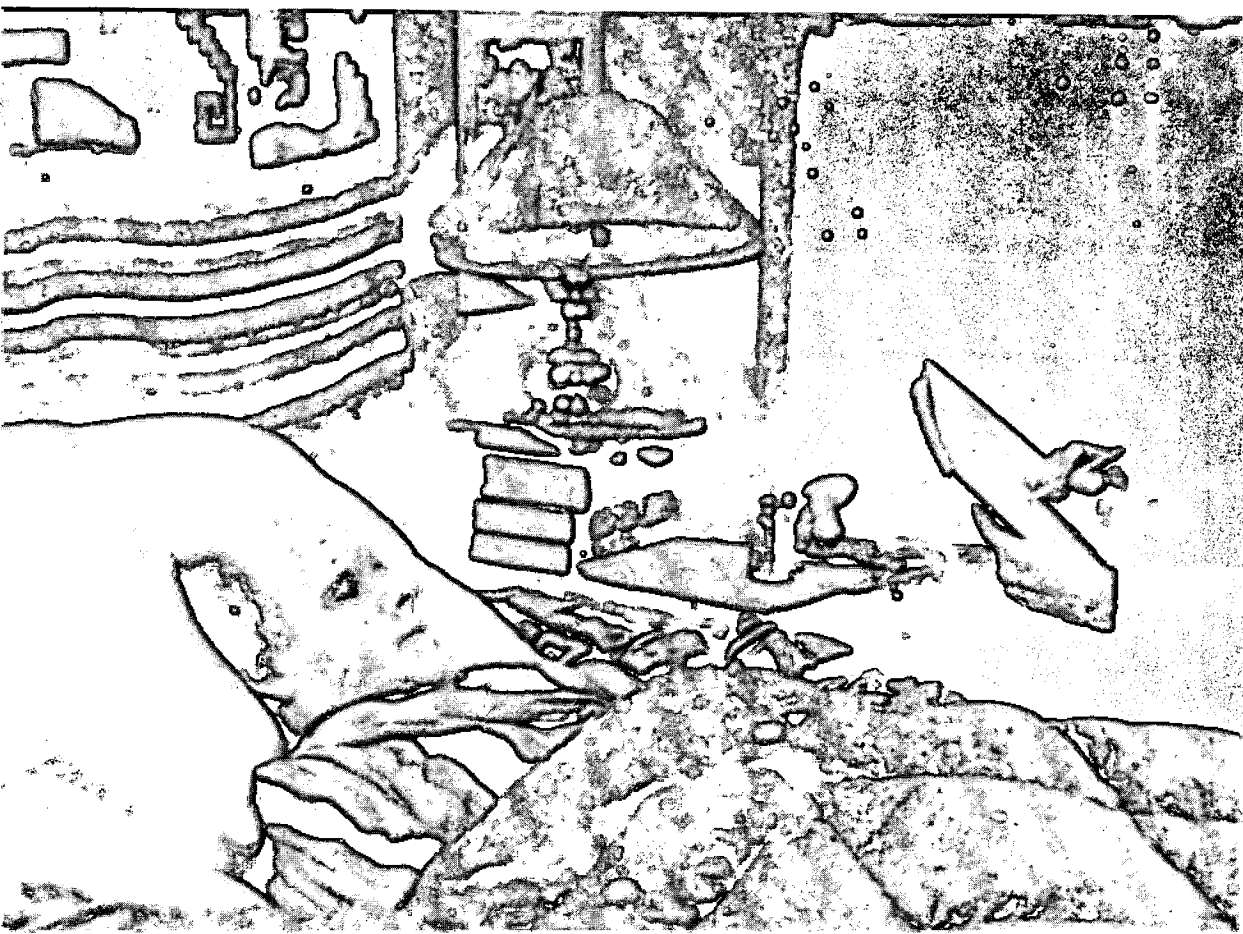
[59] In «Teoria del cinema rivoluzionario» cit. p. 155.

Qui E. ha ben chiaro che ogni commutazione di una pratica artistica è collegata – in un modo dialettico che non rifugge dall'ambiguità – con passaggi all'interno del sociale; in particolare il teatro si fa cinema in relazione alla coscienza di un cambio di referente sociale, di un cambio nella struttura stessa dei rapporti sociali di produzione: il cinema, con la rivoluzione, si fa l'arte "piú importante"; altrimenti il teatro, per quanto sperimentale, diventa "balletto biomeccanico", trasforma il corpo dell'attore in corpo-macchina, cioè corrisponde alle mutate condizioni della società di massa, ma dal versante apologetico, nei modi della critica della borghesia tecnocratica contro l'umanesimo e i valori, non dal versante di quella massa stessa – versante il cui orientamento antiborghese necessita in quel momento storico di un passaggio dal mezzo teatrale a quello cinematografico. Nella fase postrivoluzionaria della storia sovietica – fase di assestamento, "statica" nel senso della costruzione statuale della realtà sovietica – E. non trova puntelli a un salto che investa l'interezza del mezzo; il suo discorso pertanto declina sulla perfettibilità tecnica del cinema svincolata dagli orientamenti (formali) di significato, declina cioè sul balletto tecnologico del cinema.

Il Presagio (Mosca, 1948)

Ma guardiamo il rovescio della medaglia. Quello che può apparire – e "in parte" è – una resa allo stalinismo, al suo saldare principî generalissimi (non sulle classi ma sull'"umanità") e tattica contingente, volontà di "progresso" e tecnica spicciola, si svela anche un piano per la salvaguardia della propria intima e ultima voce: per l'adesione – ormai sostituitasi all'antico rapportarsi di sensorio e logico – tra dismisura di una solitudine esistenziale, di un empito inconsolabile della coscienza, e la possibilità tecnico-operativa per quel poco che, con altisonanti coperture, è possibile sottrarre all'ipoteca censoria. Quando E. parla di far coincidere "audio" e "visivo", colore e immagine, non in base alla «quotidiana connessione passiva» e «al normale ordine delle cose» ma in base a una connessione profonda, fondata su nessi piú intimi [60], sta anche pensando a come sottrarre la propria voce e la propria immagine al fiscalismo di certo "realismo"; e cosí quando in un saggio sul *Significato del colore* [61] scrive: «noi non obbediamo a qualche "legge inevitabile" di "significati" e corrispondenze assolute fra i colori e i

[60] *Cinema a colori*, in «Appunti di un regista» cit., p. 93.
[61] In «Forma» cit., p. 320.

Il Riposo (Mosca, 9 febbraio 1948)

suoni, e di assoluti rapporti tra questi e certe specifiche emozioni, (...) noi stessi decidiamo quali colori e quali suoni siano i più adatti a risolvere una data emozione quale noi la vogliamo», e poco sopra aveva scritto: «in arte non è la correlazione *assoluta* a decidere, sibbene quelle correlazioni *arbitrarie* comprese nel sistema d'immagini dettato da una particolare opera d'arte» [62].
L'ultima zampata di E. – leone pietrificato da Stalin ai piedi della museificata scalinata di Odessa, eppure ancor vivo e mobile – è proprio alla fine materiale della sua opera, nella sequenza a colori della *Congiura*. Il rosso degli abiti degli opricniki, nella barbarica gaiezza della danza, sanguina della infinita sua solitudine; vi si brucia, con una lentezza angosciosa sotto la dinamicità apparente dell'immagine, l'unico "movimento" possibile: dal cinema non più verso lo spettatore – in un fiducioso processo sensorio-logico – ma verso il di qua dell'autore, dentro la sua "carne": dentro il suo cuore in procinto di rompersi.

[62] Ivi, p. 319.

Persona

DECENTRAMENTO POLITICO E CINEMA (ALCUNI NODI STORICI)

Giorgio Fabre e **Ilena Panico**

Il politico e la comunicazione

Il rapporto di cui intendiamo tracciare la storia nasce come problema *politico* (prima ancora che politico-culturale) di *portata nazionale* dopo il '70, con l'istituzionalizzazione delle Regioni e con la crisi: crisi dei rapporti politici per un verso e crisi dell'economia della comunicazione (e, al suo interno, del cinema) per un altro. Due crisi che hanno proceduto e procedono, dalla fine degli anni '60, di conserva.
Il fatto è nuovo. Non è mai capitato che si verificasse un tracollo contemporaneo delle forme e della struttura del politico e della comunicazione (quanto a questa: crisi del cinema, ristrutturazione della rete radiotelevisiva nazionale, crisi della stampa, del calcio ecc.). Siamo di fronte a situazioni nuove, in tutti e due i campi, ma è assolutamente inedito, e da sottolineare, che si è giunti a un punto di assoluta sutura dei due momenti. Non si può piú districare, nella crisi, il politico dalla comunicazione.

Il *politico*. Il riferimento immediato è la nuova conflittualità diretta, istituzionale, che esso si trova davanti: le nuove competenze conquistate ed esercitate dagli enti territoriali piú decentrati (comprensori, comuni, quartieri) assieme alla tendenza a raggiungere forme

* Ringraziamo per la collaborazione: O. Angeli, M. Argentieri, C. Bertoluzzi, V. Boarini, C. Bodo, E. Bruno, A. De Tomassi, E. Di Mambro, D. Faggella, E. Fiorenza, V. Giacci, G. Gherpelli, A. Lauriello, G. Martini, R. Nicolini, F. Pinto, G. Polloni, B. Restuccia, I. Reverberi, R. Salvadori, P. L. Sgarbi, M. Tiberi, P. Urbani, G. Valente, R. M. Zaffaroni.

di espressione istituzionale piú elevata e rappresentativa (la Regione); e, al di sotto, la figura di conflittualità dei bisogni ormai assunta chiaramente da questi enti nei confronti del potere centrale, a sostituzione, talvolta in forma perfettamente cresciuta, del ciclo di conflittualità produttiva e operaia degli anni '60 [1]. Ma situazione definitoria è anche la erosione di quel politico da parte delle superiori unità dei nuovi livelli di gestione sovranazionale, dei nuovi, cosiddetti, grandi equilibri. E' in atto, in altri termini, una *ridefinizione generale* di un politico che comprende nel suo raggio d'azione i microsistemi locali come i macro, internazionali [2].

La *comunicazione*. Anche qui, il riferimento immediato è la conflittualità, riferita questa volta ai grandi cicli nazionali, e ai conflitti interni tra mezzo e mezzo di comunicazione: alludiamo alla incontrollabilità delle nuove tecnologie di riproduzione (videotape, cassette, radio e tv locali, servizi telefonici, software, satelliti, pellicole in 8, super 8 e 16 mm) da parte dei sistemi produttivi maggiori e allo squilibrio oggettivo tra sistemi d'informazione, alla labilità del mercato della carta stampata rispetto a quello degli audiovisivi ecc. Ma, ancora, lo scontro si verifica anche al di sopra di questo microsistema. L'uso di tecnologie a forte spesa e ad alta irradiazione (satelliti, telefonia internazionale, aerei ad alta velocità, cervelli veloci), l'impiego di centrali di "know how" tecnologiche sono ormai realtà corpose e multinazionali che definiscono il conflitto, anche per la comunicazione, come conflitto tra multinazionali e industrie nazionali, tra paesi possessori di tecnologia e paesi possessori di risorse e/o paesi in via di sviluppo [3].

Politico e comunicazione vivono dunque un'identica situazione di radicalizzazione: costruzione di rapporti rappresentativi e di uso del territorio e, all'altro estremo, proiezione verso equilibri e gestioni sovranazionali, planetari. Nel mezzo, omologa, si sviluppa la crisi dello Stato nazionale e della comunicazione nazionale. La crisi,

[1] Cfr. B. Puglielli, *Movimento operaio e partecipazione*, in «Il Comune Democratico», 5, 1977.

[2] E' particolarmente significativo che a dichiarare questo stato evolutivo sia stato tra gli altri Aldo Moro, un politico che a diverse riprese aveva condotto in prima persona, da parte governativa, le trattative per le nuove competenze delle regioni. «Questa spinta – scriveva Moro a pochi giorni di distanza dalla firma del decreto presidenziale sulle nuove competenze delle Regioni – per cosí dire centrifuga, questa accentuazione pluralistica che viene a complicare ed arricchire insieme il tessuto sociale, questa correzione dell'unità mediante la varietà e la libertà, si manifestano, e non solo in Italia, mentre si profila, sia pure in modo tortuoso e contrastato, il passaggio dallo Stato nazionale allo Stato continentale. (...). Le superiori unità che si vanno profilando sono dettate da inderogabili esigenze di spazio e corrispondono alle dimensioni ottimali che la tecnica, l'economia e la politica monadiale vanno indicando. Ma nello stesso momento emerge in tutta evidenza il contesto regionale che attrae a sé una massa di affari la cui trattazione sembra congeniale alle organizzazioni democratiche minori, in specie quella di media dimensione» (A. Moro, *Quello che deve restare allo Stato*, in «Il Giorno», 13 agosto 1977).

[3] Cfr. A. Mattelart, «Multinazionali e comunicazioni di massa», Roma, Ed. Riuniti, 1977.

allora, non è soltanto radicalizzazione tra i due termini, ma è strada per una correlazione stretta tra di essi lungo tutto il loro iter. *Questa* crisi, nella nostra interpretazione, non è solo crisi dello stato e di una comunicazione a derivazione centrale, ma soprattutto la condizione per una interdipendenza tra politico e comunicazione nelle loro varie determinazioni e fasi. Cosí come sciogliere questo nodo che si va allacciando non significa, come da qualche parte si tenta di fare, far regredire entrambi i corni della questione (politica e comunicazione) ad uno stadio di primitivo liberalismo non partecipato.
In particolare, verso il basso la ristrutturazione del politico corrisponde ad un approfondimento dei canali istituzionali decentrati, alla loro crescita verso una superiore unità (dal comune alla Regione), intermedia rispetto allo Stato e aggregatrice dei conflitti. Ma è anche la soluzione definitoria della *specificità* della comunicazione, all'interno di quell'altra *specificità*, del politico. Nel ruolo del nuovo soggetto politico cresce il nuovo ruolo della comunicazione, la correlazione interna tra mezzo e mezzo in una unità superiore, la sua funzione complessiva di *servizio*. In altre parole, se la conflittualità trova espressione istituzionale nell'ente locale, e procede quindi sulla via del mezzo politico, la comunicazione perde l'identità privata (mercato separato), e diviene locuzione irrinunciabile (tanto piú in un periodo di crisi) di quel soggetto politico, elemento costitutivo della sua edificazione e conflittualità. Non per nulla, la definizione di quel politico (precisamente progressiva di competenze *lato sensu*) e la definizione della comunicazione (la nuova legislazione che si annuncia sul cinema, sul teatro, la musica, il turismo) procedono di pari passo.

Questi sono i parametri lungo i quali, a nostro modo di vedere, attualmente si definisce il rapporto tra comunicazione e territorio. Per la loro stessa natura di funzioni di crisi essi non orientano univocamente il politico e i sistemi di comunicazione, bensí creano tra di loro diverse situazioni contraddittorie, improvvisi arretramenti e sfasature. Persino la documentazione a cui far riferimento per costruire una "storia" di quel rapporto ha travolto la tradizione della *memoria* libraria e si affida alla consuetudine "tribale" del ciclostilato, del dattiloscritto, del foglio volante di immediata e circoscritta comunicazione ma di difficile conservazione.
Qui, poi, noi ci proponiamo in particolare di analizzare un solo segmento, di quel rapporto, quello che riguarda il cinema, che è in assoluto, per la sua natura storica di comunicazione di spettacolo dell'apparato di riproduzione, forse il mezzo piú contraddittorio nel nuovo sistema, e quello che pone le maggiori resistenze ad integrarsi: rispetto alla TV o alla radio, per esempio, che si sono defi-

nite storicamente come procedimenti di *informazione*; o rispetto al teatro, che non ha *industria*, ma solo tecniche e luoghi.
Nel cinema si ritrovano infatti sfasature particolarmente significative, percorsi politici enigmatici, resistenze molto profonde; le ambiguità sono salienti. Gli stessi termini della sua crisi negli anni '70 (il cinema si muove su coefficienti di difficile controllo e tra loro non omogenei: numero di pellicole in circolazione, biglietti venduti e spesa per biglietto sono da molto tempo slegati tra loro) sono ambigui, contraddittori: con un andamento parabolico per le presenze (con due crisi nel 1966-67 e nel 1976-77 e una ripresa nel 1971-72) ed iperbolico per gli incassi (con la prima stasi nel 1977): un *prodotto* dal ciclo non piú rigido (accanto al risultato della piú massiccia tecnica cinematografica, *Star Wars*, si afferma l'opera televisiva e "di qualità", *Padre padrone*); e soprattutto con quel pressante soggetto sempre incastrato nel suo corpo di un dilettantismo individuale o organizzato (cineamatoriato e circolo del cinema) che ha *immediate* l'apparato tecnologico sulla groppa.
Dinanzi ad un politico che si istituzionalizza nelle sue varie parti, che si confronta con il territorio passando per l'istituto rappresentativo (e dove non c'è, creandolo), il cinema si presenta come entità disgregata, non controllata. Laddove – sono le conclusioni della recente inchiesta Doxa – «non è tanto il film dato alla televisione, quanto la televisione *come prodotto globale*, come modo di passare il tempo libero che svolge un ruolo concorrenziale con il cinema». Una realtà che ha lontane radici, se nel 1965, con la legge Corona (tuttora vigente) di esso si prese cura a tutti gli effetti lo Stato. Dunque il nostro discorso avrà necessariamente come primo termine di riferimento il nuovo politico, le organizzazioni che ad esso fanno capo, le forze politiche che vi interagiscono, la legislazione. Il mezzo cinema in sé, necessariamente, come "parte" della comunicazione, non è piú un interlocutore *sistematico*, con proprio ciclo rigido e identificabile come poteva essere negli anni '50. Non esiste piú un sistema "cinema" nazionale, qualificabile e quantificabile con precisione, nella creazione di un ciclo spettacolare (dalla produzione al pubblico) nella tecnologia, nel periodo "quotidiano" di fruizione. C'è (e fortissimo) il *prodotto*, il film, ma accanto e dentro ad un ciclo che non è piú costruito su di esso, ma sulla diretta gestione politica e sull'uso di tecnologia.
Allora, forse, per fare ancora un passo avanti, dovremmo cominciare a chiederci se il ciclo cui va a raffrontarsi oggi il politico sia veramente il modello televisivo, come modo di riproduzione del quotidiano (palinsesto) + tecnologia. O se anch'esso, piuttosto, non cominci ad incrinarsi proprio lungo la cerniera tra palinsesto e tecnologia, tra informazione (e il *suo* politico) e comunicazione (e la *sua* strategia tecno-politica internazionale). Se non stia definiti-

vamente morendo, insomma, anche il palinsesto come specifico *televisivo* e se esso non stia diventando, né piú né meno, *uso di tecnologia pura e semplice.*
Sono proposizioni, queste, che vanno molto oltre la "morte", qui postulata, di un ciclo spettacolare come il cinema, ma che certo presumono questa "morte". E dovrebbe anche essere chiaro che con esse non si allude ad un futuro tecnologico, bensí alla definizione del *politico in atto*, qui, ora. Se di questo parliamo, dunque, puntare soltanto all'organizzazione (democratica, efficiente, razionale ecc.) del palinsesto, senza porsi nell'ottica di quella *tecnologia* o programmazione internazionale (o multinazionale) che comprende anche il cinema, significa quasi sicuramente riproporre ben noti modelli di produttività della controparte rispetto al politico (attraverso i quali, bisogna senz'altro passare), ma non certo *entrare nel politico stesso.*

I precedenti storici

Come si vedrà, è nostra ipotesi che il primo rapporto completo tra cinema e territorio si imposti intorno al 1970, in vista della istituzione degli enti Regione a statuto ordinario (di essi principalmente ci interessiamo) sancita dalla legge n. 281 del 16 maggio 1970. Prima di questa data vengono poste però alcune condizioni d'esistenza e di sviluppo di attività cinematografica in relazione con gli enti locali in particolare nell'area lombarda, emiliana e toscana. In Emilia, in Toscana e parzialmente in Piemonte alcuni Comuni e Province, a partire dagli anni '60, iniziano a patrocinare delle autonome iniziative cinematografiche, per lo piú proiezioni.
La stessa legge 1213 del 1965 sulla cinematografia prevede, all'articolo 45, una sovvenzione annua a «favore d'iniziative e manifestazioni» organizzate da enti pubblici. Dal punto di vista legislativo, il cinema istituzionalmente decentrato è un aspetto della generale *pubblicazione* e *vendita* del cinema nel suo insieme che avviene con i festival, manifestazioni culturali ecc. Dal loro canto, invece, quelle regioni hanno caratteri propri che le distinguono l'una dall'altra in modo peculiare proprio nell'attività cinematografica.
Sul piano quantitativo, Emilia e Toscana, Lombardia e Piemonte sono le regioni con l'esercizio cinematografico territoriale piú forte d'Italia, sia per percentuale di sale in rapporto a quelle dei capoluoghi, sia per vendita di biglietti. Politicamente, le prime due regioni e parte della Lombardia e del Piemonte sono zone "rosse", con un'alta percentuale di gestioni politiche locali comuniste o socialcomuniste. Qui già dagli anni '50 c'è una tradizione di proiezioni cinematografiche alternative gestite da organismi culturali come

«case del popolo o società di mutuo soccorso, cooperative, circoli del cinema» [4]; questi, per altro, in Emilia e in Toscana nell'immediato dopoguerra si sono associati in due forti consorzi di esercizio, il Consorzio Toscano Attività Cinematografiche (CTAC) e il Consorzio Regionale Emiliano Esercenti Cinematografici (CREEC) [5]. In un periodo in cui in Italia si costituiscono dei forti circuiti regionali di esercenza e di noleggio [6], questi due consorzi del piccolo-medio esercizio sono la prima forma di programmazione circuitaria di luoghi di socializzazione della cultura (soprattutto le Case del popolo), che sono alternativi per il solo fatto di essere legati alle organizzazioni del movimento operaio.
E' un passo importante e ne fa fede soprattutto l'esperienza del CTAC toscano. Questa radice storica dell'alternativismo cinematografico, infatti, cosí si connota: il consorzio non è alternativo perché mette in circuito soltanto i cosiddetti film "di qualità"; al contrario, le sale dei consorzi in questo periodo hanno una programmazione largamente commerciale e concorrenziale col resto del mercato. Il consorzio è "alternativo" perché aggrega in una forma appunto commerciale dei luoghi *politici* di socializzazione della cultura che tengono il mercato organizzandosi (cosí come, s'è detto, in questo periodo anche il mercato si organizza su base regionale) [7]. E la linea alternativa, affidata soprattutto all'associazionismo operaio (e consistente in proiezioni di film o documentari per lo piú a consumo marginale e a tesi populista) è tutta *dentro* questa organizzazione di mercato.
La stessa opposizione alla cultura di massa corrente che questi circuiti intendono svolgere (con dibattiti, analisi del film per lo piú tendenti a "demistificarne" l'ideologia), nelle parole medesime dei dirigenti già ora è un modo per qualificare progressivamente un pubblico cinematografico generico piú stabile e cittadino [8].
In sostanza, proprio nelle regioni dove la conflittualità nei confronti del potere centrale è piú alta e si manifesta originalmente in nuclei

[4] M. Sperenzi, *Il centro studi del CTAC come momento coordinatore e unificatore di una iniziativa culturale regionale nel settore cinematografico*, in «Il cinema e le istituzioni culturali in Italia. Politica cinematografica in Italia», Livorno, Provincia di Livorno, 1969, p. 90.
[5] Cfr. CTAC e CREEC, «I problemi del piccolo e medio esercizio cinematografico», 1964.
[6] Cfr. *Esercizio noleggio e problemi fiscali* a cura di C. Zanchi, relazione presentata al convegno nazionale sul tema "Crisi dell'industria e cinema libero", Livorno 15-16 giugno 1963, (datt.).
[7] Cfr. R. Salvadori, *Il ruolo del CTAC*, in "l'Unità" (ed. toscana), 24 aprile 1976.
[8] Cosí, nel 1963, dichiara B. Basi, presidente del CTAC: «Il nostro Consorzio, seppure è nato con scopi puramente commerciali, fin dal suo sorgere ha ben compreso che la stabilità dell'esercizio è strettamente collegata all'efficacia del prodotto commerciato, e per questo si è sempre battuto per film di contenuto e di impegno. Il film di evasione, il polpettone, il sexy, se pure possono avere momenti di facili guadagno, non aiutano certo a formare un pubblico stabile, e quindi offrendo oggi la società maggiori possibilità di scelta per impegnare il "tempo libero", il cinema ne viene a risentire immediatamente». *Introduzione* al convegno "Crisi dell'industria", cit., p. 9 (datt.).

urbani politicamente e culturalmente agguerriti [9], si verifica il fenomeno di centri di gestione politici della cultura che creano un secondo mercato, dal mercato di cui vivono. Questi centri politici, soprattutto le case del popolo, si dimostrano cioè in grado di tener fermo il discorso dell'alternativismo culturale (legato alla conflittualità di cui abbiamo parlato) *dentro* la piú generale problematica del mercato di massa.
Fin qui arrivava l'intervento delle forze politiche a livello regionale. Ma accanto, al tempo stesso, iniziano ad agire autonomamente in campo cinematografico anche gli enti locali, comuni e province. E qui, a nostro avviso, si articola un'ulteriore linea di sviluppo: l'intervento dei comuni in campo culturale è piú sensibile forse in Lombardia e in Emilia, mentre in Toscana l'istituto politico che interviene con piú autorità è la provincia, con il suo organismo coordinatore centrale l'Unione Regionale delle Province Toscane (fortemente presaga del futuro Ente Regione). E' una situazione che ha lontane motivazioni storiche e che provoca due modi distinti d'intendere l'intervento culturale dell'ente locale. Di qui hanno infatti origine quelle che saranno per tutti gli anni '60 le due strade della politica culturale dell'ente locale, quella emiliana, legata al comune, e quella toscana che farà perno sulla provincia.

Non sono distinzioni di poco conto. Ciò che viene messo in gioco, dalla presenza alternativa, in campo culturale, della provincia e del comune sono precisi modelli di un'organizzazione della cultura; lo si vedrà bene negli anni '70, quando sorgeranno le nuove iniziative culturali degli enti locali, che necessariamente dovranno rientrare in questi modelli.
In Emilia, in particolare, lo strumento che viene perfezionato dal comune è la *biblioteca*, o, in senso piú lato, l'organizzazione culturale comunale di irradiazione centrale. Le tendenze che presiedono a questa organizzazione sono le stesse che hanno presieduto alla costituzione dei consorzi ma con alcuni nuovi elementi qualificanti dovuti allo specifico intervento dell'ente locale. Cosí nel 1965 Rubes Triva, sindaco di Modena, nel corso di un rilevante incontro nazionale di operatori dell'editoria, indicava le linee d'intervento del

[9] P. Togliatti, nella conferenza svoltasi il 22 gennaio 1962 a Bologna sul tema "La funzione dell'Emilia": «In conseguenza della posizione che il nostro partito e il partito socialista hanno alla testa delle amministrazioni locali, esiste in Emilia una situazione che non esiste in nessun'altra parte d'Italia, dove dominano la Democrazia cristiana o i partiti della destra. Le organizzazioni di massa dei lavoratori, che sono organizzazioni libere e democratiche, trovano qui un potere locale che le tiene in considerazione, le valorizza, le fa salire a un gradino piú elevato (...). Si compie cosí, in questa regione, un processo di sviluppo democratico importante, che si dovrà stimolare, dirigere, affermare sempre meglio» (la conferenza è ora ristampata in P. Togliatti, «Politica nazionale e Emilia rossa», Roma, Editori Riuniti, 1974; cfr. 583-4).

Comune nel campo della cultura: «L'azione dei pubblici poteri locali, per essere veramente in corrispondenza alle esigenze di una diffusione reale della cultura, capace di elevare la formazione e di soddisfare le esigenze degli uomini, capace di renderli piú idonei ad essere parte di una comunità, di collettività sempre piú civili e sempre piú democratiche, deve proporsi il compito di rendere i cittadini protagonisti di questo sviluppo culturale, decisori delle linee e delle scelte, per non essere essi oggetto di campagne di consumo nuove – anche se si tratti di consumi culturali – ma protagonisti di scelte culturali, di orientamenti delle stesse scelte territoriali che oggi vanno ponendosi al Paese in una dimensione industriale, estremamente dilatata e per le quali le esigenze di organizzazione moderne impongono anche per le iniziative culturali condizioni non molto dissimili dalle tecniche usate nei confronti degli altri prodotti industriali» [10].
In questa prospettiva, è l'ente locale stesso, e per la prima volta, ad assimilare, come ente pubblico, gli strumenti per una politica culturale alternativa a quella che, a livelli nazionali, sta raggiungendo gradi elevati di massificazione e di industrializzazione. Ma ci sono, su queste posizioni, da fare soprattutto due osservazioni di grande momento. La prima è che l'ente locale qui si assume con chiarezza funzioni di *formazione* dei cittadini. Gli enti locali, continua infatti il Triva, dovranno essere «gli organizzatori dei cittadini, il primo momento di organizzazione della volontà dei cittadini, organizzazione elevata e resa piú cosciente proprio da una vivace ed estesa linea di attività culturale». La seconda è che, come luogo di resistenza organica alle «campagne di consumo nuove», l'ente locale prende seriamente in considerazione la cultura industriale come soggetto nuovo e protagonista; e considera questa cultura un tutt'uno articolato, al di là del mezzo di espressione. La caratteristica dell'esperienza emiliana è tutta qui: l'ente politico locale (comune) in una fase di conflittualità culturale, si pone come organizzatore e formatore diretto di *cittadini*; e questa formazione, proprio perché confronta e organizza un circuito di bisogni urbani moderni, articola tra loro le forme espressive e culturali. In particolare, l'istituto che si prevede per questo utilizzo sarà la biblioteca, ma una biblioteca *polifunzionale*, tale da farvi svolgere manifestazioni culturali di diverso tipo. «Si tratta – indica nello stesso convegno l'assessore ai servizi culturali del comune di Modena – di fare assolvere alla biblioteca il suo ruolo fondamentale, di inserirla nella vita della collettività, di farne cioè un centro comunale di cultura; cen-

[10] Cfr. Comune di Modena, «4° festival nazionale del libro economico, 29 maggio-13 giugno 1965 - Convegno nazionale degli Assessori della Pubblica Istruzione e ai servizi culturali», Modena, Cootip, 1966, p. 9.

tro cioè di manifestazioni culturali, conferenze, audizioni di dischi, mostre di pittura, ecc.; un centro dove il cittadino sviluppi le proprie facoltà in tutti i campi per partecipare attivamente alla vita della propria comunità» [11].
Il comune sceglie, nella biblioteca, il luogo di socializzazione di una cultura non piú soltanto libraria ma pure visiva ed auricolare. A sua volta, la biblioteca diviene un punto di riferimento nella città che consente, come dice lo stesso assessore, un'«organizzazione dei lettori», ma dove si può anche «sostare per incontri culturali, per dibattiti di idee, per assistere a trasmissioni audiovisive». In questa biblioteca modulare, in altre parole, l'ente politico imposta il superamento della cultura come *conoscenza* (come «centro di conservazione del libro») e propone l'incontro del consumo organizzato di cultura con le sue *tecniche*; ovvero, dei bisogni culturali del *cittadino* con alcuni mezzi di produzione di cultura.

Se già in questo primo documento si inizia ad intuire un interesse dell'ente locale emiliano per il cinema, accomunato alle altre forme di cultura, questo interesse, nello stesso periodo, è diventato invece ormai esplicito a Bologna, dove già dal 1962 il Comune ha costituito una "Commissione consultiva per le attività cinematografiche". Essa, come si legge su una relazione del 1964, sorse in vista della fondazione «presso la Biblioteca Comunale di una fototeca e una cineteca con materiale riguardante esclusivamente Bologna e la regione; ma essendosi subito imposto il problema di far ruotare intorno alla cineteca una serie complessa di istituzioni e attività diverse, essa dovette assumere ben presto le funzioni di una commissione permanente con il compito di occuparsi di tutte le iniziative che in campo cinematografico il Comune intendesse intraprendere» [12]. In particolare, poi, la Commissione, che presto funzionò da modello per iniziative simili in altri comuni emiliani (Imola, Parma) aveva «il compito di studiare le forme e i modi piú idonei alla promozione, al potenziamento e alla divulgazione partecipativa della cultura cinematografica nella città».

[11] L. Famigli, *Il ruolo degli enti locali per la diffusione del libro e della cultura*, in «4° festival», cit., p. 28. Bisogna inoltre tener conto che la scelta della biblioteca come centro di cultura animato dall'ente locale è, in questo periodo, notevolmente rivoluzionaria, perché, come dimostra Bechelloni, «I provvedimenti adottati dagli enti in materia culturale sono (...) sempre il risultato di iniziative specifiche di una giunta o di un consiglio, che vanno al di là delle strette disposizioni legislative in materia di competenze e di disponibilità finanziarie» (G. Bechelloni, «Politica culturale e regioni», Milano, Ed. di Comunità, 1972, p. 219. Ma si vedano anche i dati e i documenti ivi raccolti sulle iniziative culturali delle regioni che abbiamo indicato nel testo).
[12] P. Bonfiglioli, *Relazione sui programmi e sulle realizzazioni della Commissione consultiva per le attività cinematografiche del Comune*, primavera 1964 (datt.), p. I. Ma si cfr. anche *L'intervento del Comune di Bologna nelle organizzazioni della cultura cinematografica (1962-1972). Valutazioni e prospettive*, Bologna, 19 dicembre 1972 (datt.).

Nel caso del Comune di Bologna, l'intervento in campo cinematografico è piú diretto che a Modena, anche se non è difficile intravvedervi le medesime indicazioni politiche e operative: soprattutto nell'individuazione della funzione culturale e della centralità della biblioteca e della sua struttura organizzativa. Eppure c'è un approfondimento del quadro in esame. Proprio perché il progetto di gestione della cultura da parte dell'ente locale è qui trapiantato in un comune con capacità culturali autonome come Bologna, la gestione politica della cultura in questo caso inizia ad impossessarsi di ulteriori mezzi di produzione del ciclo. A Bologna 1964, l'intervento del Comune promuove la sua prima attività *nel campo stesso* della cultura assimilando l'organizzazione degli intellettuali che gravitano localmente intorno al cinema [13].
Come si legge ancora nella relazione del 1964, la Commissione ha come primo scopo «di raggiungere un'adeguata rappresentanza degli atteggiamenti di metodo e degli indirizzi ideologici che operano all'interno della cultura cinematografica» e come tale essa rientra «in un progetto di programmazione della cultura che tende a realizzare l'autogoverno degli intellettuali nei centri in cui si svolge la loro opera. Si tratta, piú precisamente, di una politica culturale di tipo istituzionale, in quanto mira a creare istituti di cultura come patrimonio pubblico e come centri autonomi capaci di realizzare condizioni del tutto inedite per gli operatori culturali della città, chiusi tradizionalmente nel cerchio breve del lavoro privato». Inoltre, anche in questo caso, come a Modena (è una costante delle posizioni degli enti locali di questi anni), la scelta culturale *per l'istituzione* dovrà essere automaticamente *contro il mercato*; la Commissione intende, infatti, essere un punto di riferimento culturale che possa «offrire al potere pubblico la forza di richiamare i prodotti culturali al loro valore di uso, sottraendoli – almeno in parte – alla condizione di merci».
In sostanza, queste prime prese di posizione del comune emiliano nei confronti del cinema rispondono a queste indicazioni: 1) il comune si propone di approntare l'organizzazione culturale dei cittadini e, all'interno di un sistema culturale comparato, contempla anche il cinema; 2) tali finalità, a questo livello storico prevedono anche una opposizione netta nei confronti dei processi di mercificazione della cultura, almeno per quanto riguarda le *forme* di consumo: a questo proposito, per esempio, il comune di Bologna, presto seguito da altri comuni (Modena, Reggio Emilia, Ferrara), lancia proposte di strutture di fruizione alternativa, come biblioteca cinematografica, cineteca, fototeca, festival di film di qualità, circuito

[13] Cfr. A. Seroni, relazione al convegno "Autonomia degli enti locali e libertà della cultura" Reggio Emilia, 10-11 maggio 1969 (datt.).

d'essai; 3) consapevolmente, all'interno della politica del muro contro muro con l'industria culturale e in maniera volutamente disorganica, il comune s'appropria di alcuni strumenti periferici dell'organizzazione cinematografica, come un'organizzazione intellettuale rappresentativa «degli atteggiamenti di metodo e degli indirizzi ideologici», le strutture museali (cineteca), le forme della *qualità* cinematografica.

Diverso, come s'è detto, è l'approccio degli enti locali toscani al cinema e presumibilmente anche piú tardo di quello emiliano (a partire dal 1967 circa).

Ciò che dà soprattutto forma a questo intervento è la presenza massiccia del CTAC, che è strutturalmente molto piú forte del Consorzio emiliano. L'esperienza toscana di cinema decentrato è sorretta da questa struttura sia perché, come abbiamo detto, si dimostra una entità di tipo *politico*, sia perché programmaticamente esso già dal 1963 si è proposto, con la fondazione di un apposito Centro Studi, di riqualificare ulteriormente la propria attività «mediante interventi piú e organicamente elaborati ed articolati tenendo conto delle diverse situazioni locali che sono estremamente varie nella nostra Regione» [14]. L'Ente locale toscano negli anni '60 ha come interlocutore diretto e di stimolo un'organizzazione distributiva a matrice politica che si propone essa stessa di venire incontro al territorio; e che, per di piú, come s'è visto, proprio per la sua stessa origine democratica intende comprendere nel proprio discorso tutto il sistema cinematografico. Cosí dichiara in maniera molto esplicita la mozione conclusiva presentata nel 1963 in occasione del convegno indetto dal CTAC sul tema "Crisi dell'industria e cinema libero": «Una particolare funzione – dice il documento – spetta agli enti locali che dovranno individuare per il cinema le linee di una politica coordinata, i cui momenti vanno da iniziative di cooperative (Comuni e Province – si veda il caso delle cooperative emiliane) – fino ad una politica regionale per il cinema, volta a creare, nell'ambito della regione, strutture che corrispondano agli interessi reali del pubblico – costituzione di case dello spettacolo, circuiti differenziati, biblioteche, rassegne, festival – e alla diffusione del cinema come fatto di cultura. Importante soprattutto che nell'ambito degli enti locali, a tutti i livelli, vi sia un inserimento nella vita dell'esercizio, sia con il ripristino, sia con la costituzione di sale comunali destinate alla proiezione di film (...). Stato ed Enti locali devono contribuire a creare "un mercato della cultura"».

[14] M. Sperenzi, *Esperienze di programmazione differenziata*, comunicazione al convegno "Crisi dell'industria", cit., p. 1.

Quello che col CTAC gli Enti locali toscani si trovano davanti, iniziando nella seconda metà degli anni '60 la loro attività diretta in campo cinematografico, è dunque un complesso processo di programmazione e di uso di tutta la comunicazione filmica, costruito in gran parte per essere messo a loro disposizione. Ma a sua volta, come già previsto dal documento del convegno del 1963, il passaggio del processo cinematografico dalle mani di un'organizzazione commerciale a base politica a quelle di Ente politico del territorio (Comune, Provincia, Regione), pone tutti i nuovi problemi del livello nazionale della comunicazione e dei rapporti con lo Stato. E questo è infatti il nuovo stadio da cui gli Enti locali toscani, forti di una solida tradizione amministrativa provinciale, iniziano ad agire. Del 1967, ad esempio, è la relazione di Giorgio Mori, Responsabile della commissione culturale dell'URPT, al Convegno sulle strutture e sulle iniziative culturali dei Comuni e delle Province, indetto dall'Unione Regionale delle Province Toscane (URPT), in cui rivendica che anche le scelte generali di politica culturale, «pur assunte in sede centrale (...) siano considerate e discusse e per quanto ci compete applicate dai diretti portavoce di esigenze ed interessi che trovano nel territorio amministrativo il loro ambito» [15].

Ma è soprattutto al Convegno di Livorno del 1969 su "Il cinema e le istituzioni culturali in Italia", che questa linea (per quanto riguarda in particolare il cinema) viene precisata; il presidente della Provincia di Livorno Silvano Filippelli la definisce come «possibilità che l'Ente locale si attribuisca al momento opportuno gli oneri della utilizzazione del mezzo cinematografico, al fine di facilitare il raggiungimento dei propri fini» [16]. E il CTCA viene indicato come lo strumento ideale per queste nuove attribuzioni, mezzo di partecipazione sia pure indiretta del governo locale e mediatore, questa è una novità, di «una vera e propria produzione di film a cortometraggio e a lungometraggio». L'ultima posizione presa dall'Ente locale toscano, proprio alla vigilia della sanzione dell'istituto regionale, fissa dunque la capacità di programmare qualitativamente per lo meno una parte di tutto il circuito regionale (ma compresi i festival e tutti gli altri momenti di qualificazione dell'offerta: dibattiti, incontri con registi, lezioni); ed accenna, almeno in linea di tendenza, ad una appropriazione anche della fase produttiva. L'Ente lo-

[15] Il convegno, indetto dall'URPT e dalla Provincia di Firenze, si svolse a Firenze il 10 novembre 1967. In quell'occasione furono anche presentati i «Risultati dell'indagine sulle attività culturali degli enti locali toscani (1961-65) vol. I. Dati analitici a cura dell'Ufficio sviluppo economico e culturale della Provincia di Firenze». Da essi si ricava il progressivo impegno culturale diretto delle Province toscane nella prima metà degli anni '60, ma anche l'impegno limitato per il campo cinematografico.

[16] S. Filippelli, *Enti locali e cultura cinematografica*, in «Il cinema e le istituzioni culturali in Italia», cit., p. 82.

cale toscano, piú di quello emiliano, ha precocemente presenti le istanze *economiche* della visione filmica, il ciclo cinematografico nel suo complesso e la sua base di massa. E', in proiezione, già un Ente *regionale* che intende agire autonomamente su tutto il ciclo e si affida a questo scopo, operativamente, ad una parte di quel circuito.

Ma, c'è ancora da aggiungere, questa evoluzione dell'Ente locale toscano non avviene nel vuoto. Essa è anzi supporto di importanti cambiamenti in organismi che si propongono come suoi interlocutori storici, per esempio l'associazionismo operaio. E' interessante notare, a questo proposito, che la fase di crescita dell'autonomia culturale dell'Ente locale corrisponde ad un cambiamento di linea anche nell'associazionismo e particolarmente nell'ARCI. Per l'ARCI, per esempio, il IV Congresso Nazionale (1966) è l'occasione per definirsi "terza organizzazione" del movimento operaio e per proporsi per la prima volta, in questa accezione, come associazione *attiva* nei processi sociali che modellano il tempo libero, compreso il cinema [17]. L'Ente locale, in questa fase, ha dunque di fronte un interlocutore organizzato e nazionale, l'associazionismo, che interviene dinamicamente su tutto il fronte della riproduzione sociale.
Su questa situazione, la nuova presenza culturalmente attiva dell'Ente locale, in specie in Toscana dove è già coordinato su base regionale, ha poi ulteriori effetti. L'ARCI, e, ripetiamo, soprattutto quello toscano che è all'avanguardia, vede nell'Ente locale la rappresentanza politica delle istanze territoriali. Di fronte ad esso, come dirà la relazione ufficiale presentata al convegno regionale dell'associazione del 1969, l'associazionismo si assume il compito di condurre ad «una presa di coscienza da parte degli amministratori della funzione specifica che essi hanno nel settore del tempo libero, attribuendo ai diversi apparati amministrativi, organizzativi, uffici, assessorati, impianti, ecc. una funzione specifica» [18]. Con qualche sovrapposizione di competenza, ma sensibile alle funzioni politiche del "nuovo" istituto, la "terza organizzazione" del movimento operaio si propone di indicare i modi di organizzazione del *tempo libero sociale* e di metterli a disposizione dell'Ente.
Cosí, per il cinema, i documenti presentati nel convegno ARCI di

[17] Cfr. M. Buonanno, *La politica culturale delle associazioni. Il caso dell'ARCI*, in «Politica culturale?. Studi, materiali, ipotesi», a cura di G. Bechelloni, Bologna, Guaraldi, 1970, pp. 224-38.
[18] F. Lumachi, *Il contributo dell'ARCI alla programmazione culturale in Toscana*, in «Cultura di classe e programmazione. Il contributo dell'ARCI e delle Case del popolo alla programmazione culturale in Toscana. 2° Convegno Regionale», Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 21-22.

Firenze del 1969 (successivo dunque a quello di Livorno) puntano a definire i compiti dell'ARCI nella costruzione di tutto un ciclo di cinematografia (dalla produzione alla diffusione programmata, al dibattito, alla conservazione), «dando il piú possibile il via ad iniziative contigue alla visione ristretta dei film integranti con essa e perciò tesa a creare un universo di informazioni del quale ognuno, a proprio livello, sia partecipe» [19]. Il cinema concepito in questi documenti, e con molta piú forza che nei programmi dei politici territoriali, è *un ciclo non smembrabile*, ma semmai rapportabile ad un universo e ad un'operatività culturale piú vasta, che è il terreno proprio dell'ARCI. Ecco, se con l'esperienza toscana l'ente locale si affaccia sugli anni '70 e sulla nuova fase istituzionale con un programma di sollecitazione e coordinamento di attività culturali decentrate, il contributo dell'associazionismo a questa nuova fase è di preparare, tenendo conto delle istanze dell'ente territoriale, un quadro di *produttività* sociale di quelle attività, comprese (e in questa fase, forse soprattutto) quelle cinematografiche. E questo quadro di produttività, ricavata dalla interrelazione fra le attività culturali, trascende ormai la semplice organizzazione della fruizione culturale o della visione cinematografica a cui l'associazionismo non è piú inchiodabile [20]. E diventa invece *reale produzione* ad un nuovo stadio e per «creare un universo di informazioni del quale ognuno, al proprio livello, sia partecipe».

La Regione di fronte al cinema (1970-75)

Finora non si è potuto certo parlare di un interesse chiaro e definito dell'Ente locale per il cinema. L'ambito generale in cui si muove il cinema italiano degli anni '60 è chiaramente soltanto l'ambito dello Stato o della partecipazione statale. La legge Corona del 1965 (attualmente vigente con poche varianti) stabiliva le ampie modalità d'intervento diretto o di incentivo da parte dello Stato nel settore e limitava, come abbiamo detto, altri tipi d'intervento. Sotto questo aspetto, gli anni '60 sono un periodo di approfondimento dell'intervento pubblico nazionale nel cinema (o, meglio sarebbe dire, in tutta la comunicazione: si ricordi la sentenza 59/1960 della Corte Costituzionale sul monopolio televisivo). Retrospettivamente, possiamo ipotizzare che, in un orizzonte ancora piú vasto, negli

[19] Intervento di R. Salvadori (relatore della Commissione cinema), in «Cultura di classe e programmazione», cit., p. 181.
[20] Come intenderebbe fare, almeno in questo periodo, la DC. Si vedano le pagine dedicate a questo argomento in «Cinema anni '70. Situazione e prospettive sociali, culturali ed economiche del cinema nel Lazio degli anni '70», Roma, 2 aprile 1971, Ufficio Programma e Ufficio Spettacolo DC di Roma, pp. 284-6.

anni '60 in Italia è in atto una chiusura verso la strategia internazionale del cinema, in modo da consentire che si stabiliscano le funzioni di programmazione e controllo dello stato nazionale sul mezzo [21]. In un quadro del genere, che è quadro di forme istituzionali e di intervento di apparati produttivi, le iniziative degli Enti locali sono naturalmente marginali, ma anche distoniche, proprio perché non istituzionali né d'apparato. E' chiaro quindi che l'intervento dello Stato sul tema del decentramento nel cinema dovette essere – come fu – intervento d'assenza.
Ma anche piú interessanti, a questo proposito, sono i "progetti produttivisti" di conduzione statale che sorgono tra la fine degli anni '60 e l'inizio '70 (documento Pirelli, Progetto '80, la bozza del Programma economico nazionale '71-76). Questi, seppure (o proprio perché) si dimostrano i progetti piú avanzati di una politica partecipata dello Stato anche in campo culturale, non contemplano poi alcun ruolo regionale per il cinema [22]. Mentre per i mezzi d'informazione come la stampa e la TV prevedono l'intervento gestionale da parte delle regioni, per il cinema continuano a considerare la conduzione da parte dello Stato come la piú socialmente progredita possibile. Al limite, come nel Progetto '80, si prevede l'uso di centri polivalenti decentrati (comprendenti anche una sala cinematografica), ma sempre a conduzione statale.
La soluzione che precipita nel sistema cinematografico nazionale negli anni '60 è, in altre parole, un rapporto di interdipendenza tra Stato e ciclo cinematografico *rigido*. Unica variante contemplata, e solo dai progetti produttivisti, la creazione e assimilazione nel circuito anche della cinematografia alternativa. Dove all'informazione viene aperta una diversificazione istituzionale verso i nuovi enti politici che stanno nascendo (le Regioni), al cinema, e con maggior spessore che in precedenza è attribuito senza mezzi termini il ruolo istituzionale di industria a ciclo centralizzato.

[21] Ci riferiamo alla posizione isolazionista che lo Stato italiano prese con la legge del 1965 nei confronti del Trattato internazionale di Roma che «ritiene non compatibile col Trattato stesso quegli "aiuti" che possono intervenire negli scambi fra gli Stati membri» (cfr. E. Giannelli, *L'intervento dello Stato nell'industria cinematografica*, in ISLE, «Intervento pubblico e libertà d'espressione nel cinema nel teatro e nelle attività musicali», Milano, Giuffré, 1974, p. 134). Sulla materia "statalista" in rapporto al cinema si veda tutto l'intervento di Giannelli e, per una cronistoria, nello stesso volume il saggio di A. Orsi Battaglini, *L'intervento economico statale a favore della cinematografia*. Piú in generale, cfr. invece C. Bodo, *L'intervento dello Stato nell'organizzazione della cultura in Italia*, in «Politica culturale?», cit., pp. 171-207.
[22] M. Ruggieri, *La politica culturale dello Stato*, in «Le autonomie e la politica culturale», Il Comune Democratico, quad. I, 1972, pp. 14-22.

Convegno di Bologna

E' soprattutto contro questa posizione dello Stato, ci sembra, che da parte degli Enti locali, intorno al 1970, si inizia a parlare esplicitamente di decentramento regionale del cinema. Se nel 1969 si affacciano le proposte concrete degli amministratori toscani di un decentramento cinematografico, è soltanto dal 1970, dopo la battagliata approvazione della 281, che questo preciso problema di decentramento culturale diventa di dominio nazionale ed acquista la fisionomia di una proposta delle regioni allo stato di delega di funzioni. E, precisamente, con il convegno organizzato dalla Commissione Cinema del Comune di Bologna nel dicembre 1970 sul tema "La Regione e le nuove strutture del cinema italiano" [23]. E' un salto qualitativo notevole, che corrisponde molto da vicino al salto qualitativo compiuto dalle istituzioni.
Il cinema viene messo direttamente in sintonia con l'evoluzione istituzionale e questo salto pone esplicitamente al proseguimento del rapporto fra cinema e Regioni tre conseguenze di grande momento: 1) con l'iniziativa presa a Bologna (e con quella dell'anno precedente a Livorno), la direzione del movimento per il decentramento regionale del cinema viene assunta dall'Emilia e dalla Toscana e vengono tagliati fuori sia i tentativi di «regionalizzare – come dirà Micciché – l'apparato produttivo e le strutture accentrate della cinematografia» (p. 15), sia i modelli elaborati nel Meridione e nelle isole con i centri di servizi culturali, che prevedevano un intervento dello Stato a stimolo di una gestione privata [24]. Il confronto sul cinema rimane in ambito pubblico, ma diversificato ed è il punto di convergenza per interventi di partiti, forze sociali e produttive. 2) Proprio perché intorno al cinema si apre un momento di dibattito istituzionale altissimo, la soluzione che abbiamo indicato come "emiliana" e quella "toscana" tendono a integrarsi in un'unica proposta generale. 3) (e qui sarà decisivo che il convegno avvenga sotto il patrocinio del Comune di Bologna, piú sensibile, per le ragioni che abbiamo indicato, ad un quadro articolato d'intervento culturale) il problema del cinema in funzione decentrata viene impostato come una parte del problema della ristrutturazione generale della comunicazione in Italia. «Le strutture del cinema italiano finora di tipo tradizionale – sancisce il comunicato di apertura del convegno e le stesse relazioni faranno fede di una visione interdisciplinare – e cioè basate sul rapporto diretto tra produzione e mercato, hanno ormai subito profonde trasformazioni

[23] Le relazioni di questo convegno e alcune mozioni (ma non gli atti completi) furono poi pubblicati nel numero di gennaio-febbraio 1971 di «Bianco e Nero».
[24] Cfr. P. Castello, *Un caso di politica culturale dello Stato. Appunti sui Centri di servizi culturali del Mezzogiorno*, in «Politica culturale?», cit., pp. 208-23.

con l'apparire di nuove committenze quali ad esempio la TV, gli enti pubblici (lo Stato in primo luogo, la Scuola, ecc.), i sindacati, i partiti, ecc., e con il prospettarsi di altre possibili committenze, come ad esempio l'industria delle cine-video-cassette» [25].
Ciò che emerge con evidenza, in questa prima fase del rapporto ente regionale-comunicazione-Stato è soprattutto che, intorno al tema della comunicazione del cinema, *non* c'è ancora in realtà, tra i due enti, una competitività o uno scontro. In questa fase, come nota giustamente un osservatore abbastanza neutrale come Lino Micciché in una relazione condotta nel segno della "crisi", «il vero spartiacque sarà tra *informazione-cultura-ideologia proveniente dall'alto* e *informazione-cultura-ideologia provenienti dal basso.* La battaglia – che non ha certamente soltanto un fronte regionale – è perché la gestione pubblica, il controllo pubblico, l'iniziativa pubblica costituiscano non già l'obiettivo dell'intervento ma unicamente *la garanzia del permanere di una situazione dialettica*» (p. 16).

Il punto, a questo livello, non è tanto la definizione di competenze del nuovo ente politico, quanto, in un momento di ridefinizione generale del politico e dello Stato, il rapporto tra il nuovo politico e la comunicazione. L'indifferenza dello Stato per il decentramento del cinema (e, salvo i progetti illuministi, per tutta la comunicazione) ha quindi uno specchio nel ruolo puramente *garantista* che la Regione stessa si dà in questa fase. Ma entrambi gli atteggiamenti a loro volta riflettono la nuova fase del rapporto tra istituzioni e comunicazione.
All'interno di un *garantismo costruttivo*, poi, per la Regione si calano le nuove autentiche novità istituzionali, cioè la progettazione e l'attivazione dei nuovi canali di delega, di formazione e di informazione pubblica e la costruzione di autonome competenze. E' qui che convergono le precedenti diverse realtà gestionali degli Enti locali anni '60 [26].
E' qui che emerge violentemente il valore della crisi del cinema e il ruolo attivo del nuovo soggetto politico dinanzi ad essa. Cosí Galletti, rappresentante della Commissione bolognese: «la crisi che investe attualmente la cinematografia è una profonda crisi strutturale dovuta al sorgere di nuove committenze (...). Tale crisi può essere superata solo con un adeguato e qualificato intervento pubblico, inteso in senso diverso rispetto al tradizionale intervento dello Stato (dimostratosi non solo insufficiente, ma spesso oggettivamente

[25] Il comunicato è riportato nell'introduzione di G. Gambetti alla raccolta degli interventi. Ma si veda soprattutto il documento della Commissione cinema del Comune di Bologna, *Relazione circa le possibilità d'intervento dell'Ente Regione sulla promozione, distribuzione e produzione della cultura cinematografica*, Bologna 24 ottobre 1970 (cicl.).
[26] E' il caso della mozione presentata dal CTAC.

una causa di aggravamento ulteriore della situazione)» (pp. 24-25).
Ed è qui soprattutto che si palesa la necessità nuova di confrontare l'Ente locale non piú con forze disgregate e marginali della cinematografia (come per il Comune emiliano degli anni '60), ma di coagulare una serie di interlocutori che siano protagonisti attivi del ciclo della pellicola. La necessità che era emersa nel Comune emiliano di avere un'«adeguata rappresentanza degli atteggiamenti di metodo e degli indirizzi ideologici» con cui confrontarsi, nella nuova veste programmatrice della Regione diventa molto piú chiaramente l'istanza di avere come interlocutori primari le *organizzazioni di pubblico*. Lo scarto organizzativo in avanti segnato da questa fase di fondazione istituzionale è che la Regione si trova nella necessità, come nuovo soggetto politico, di intervenire direttamente nel ciclo della pellicola e di farlo, naturalmente, nella veste garantista e rappresentativa della volontà delle masse lavoratrici e dei *cittadini*, che essa possiede. Cosí, il nuovo Ente affronta il cinema come forma di produzione nel settore in cui esso si incontra con il territorio, cioè il *consumo* e il *pubblico*. «L'avvento dell'istituto regionale – dichiara Mino Argentieri – offre un terreno d'incontro e di scontro, di verifica e di confronti politici all'organizzazione del pubblico e delle masse popolari» (p. 20) [27].
La Regione che esce da questo convegno di Bologna cerca ormai interlocutori pubblici capaci di organizzare il mezzo nel momento in cui esso viene in contatto con il territorio. E li trova nell'associazionismo. «L'Associazionismo – precisa ancora Argentieri e con lui gli esponenti locali –, nelle sue molteplici componenti, costituisce l'elemento basilare e fondamentale dell'attività cinematografica della Regione, nel senso che dal suo senso dovranno anche emergere le rappresentanze elette ad amministrare i necessari organi di coordinamento e i "servizi" centrali e periferici predisposti» (p. 21).
L'associazionismo deve in altri termini portare a compimento la cultura alternativa che gli enti locali hanno gestito negli anni '60, raccogliendo in sé e mettendo a disposizione della Regione (nella forma del *servizio*) l'organizzazione del consumo che si è in questo modo realizzata.

Coll'associazionismo, «nelle sue molteplici componenti», il progetto regionale che qui si delinea trova al nuovo ente politico un'entratura diretta nel sistema di produzione di cinema. Avere la certezza di «un raccordo fra l'opera di attivazione critica e creativa del

[27] Argentieri è ancora piú esplicito in un articolo precedente, *Il cinema decentrato*, in «Rinascita», 29 maggio 1970.

pubblico (...) e una visione strategica e tattica del rinnovamento che investa le strutture esistenti» (sono i termini in cui opera l'associazionismo), significa «generare centri di potere democratico e alternativo - antagonistico» di uso del cinema (p. 20). (Siamo sulla strada toscana di azione *sul circuito* per mezzo di alternative omologhe ad esso). Ma significa anche, in una prospettiva piú a lunga gittata, inserire la Regione nel processo già da tempo marciante (la legge Corona lo dimostra) di uso pubblico dell'apparato cinematografico nel suo insieme: mirare, come sostiene ancora Argentieri, «a un disegno che, passando attraverso la Regione, tenda a gettare le basi di una configurazione globale del cinema che intanto incrini il dominio padronale e burocratico sul mezzo cinematografico e apra spazi ad esso preclusi» (p. 20).

Riassumendo le indicazioni che emergono dal convegno di Bologna, prima di tutto si osserva che la nuova situazione del politico (istituzione delle Regioni) è la stessa che preme per una nuova ristrutturazione della comunicazione in generale (e, al suo interno, del cinema) e per un nuovo uso dei precedenti strumenti pubblici. La Regione *si crea*, in uno spazio garantista che si dà, la propria specificità politica. In questo modo è evitato il conflitto con lo Stato ed è confermato invece il rapporto col politico che la comunicazione (e il cinema) hanno già avuto negli anni '60.
Esso, in linea generale, nel nuovo ente cade sotto la definizione di *servizio* e, come tale, viene anche in contatto in modo piú globale col ciclo cinematografico nazionale, con il problema dei circuiti e dell'industria e, in una prospettiva piú ampia, con l'azione dello Stato. Fondamentale risulta la definizione di servizio come rapporto democratico con il territorio. Scavalcata l'apocalisse dei media, la definizione del mezzo di comunicazione, e del cinema in particolare, che prende piede, è un *uso sociale del prodotto*, tanto come mezzo informativo (si veda la relazione di V. Bassoli dedicata a "La Regione nei rapporti tra Cinema e Scuola"; ma soprattutto la messa in opera di cineteche, circuiti d'essai di tipo regionale, ecc.) che come semplice consumo. Anche il cinema di circuito entra a far parte, quindi, del servizio e la garanzia sarà la messa in opera dell'uso sociale di quel cinema come qualificazione di pubblico («attivazione critica e creativa del pubblico»). In pratica, con il circuito, ma alternativo; con il mercato, ma delimitato dalle organizzazioni democratiche di pubblico, dall'associazionismo. L'associazionismo, per la regione, diventa una pedina essenziale, la stessa garanzia politica di esistenza di un rapporto con il cinema commerciale, l'entità istituzionale e nazionale su cui proiettare i futuri accessi del politico locale al ciclo completo della comunicazione e, in questo campo, termine del rapporto con lo Stato.

Presa di possesso

Sulle linee tracciate a Bologna le Regioni si muoveranno negli anni successivi. Ma è bene notare fin d'ora come, nell'orizzonte cinematografico di questo periodo, esse ricevano realmente la sola risposta dell'associazionismo e dei circoli del cinema. Sia lo Stato che l'imprenditoria sono dei fantasmi in merito alla questione "Regione e Cinema". E questo malgrado che i dati ufficiali incomincino a segnalare il nuovo fenomeno del calo della spesa delle grandi città a favore di quelle di provincia (che si approfondirà negli anni seguenti) e malgrado si avverta, soprattutto da parte dell'imprenditoria piú progredita, come quella lombarda, che il modello di conduzione fornito dalle Regioni è il piú modernamente produttivo. Compaiono i piani regionali per il cinema di parte padronale, progetti di acculturazione dello spettatore, di alternativismo integrato, volti sempre al semplice sfruttamento intensivo della sola pellicola [28]. Ma la funzione dell'Ente territoriale e i suoi legami imprescindibili con quel modello sono ignorati.
Se ci eccettua il rapporto con l'associazionismo, le Regioni in questo periodo procedono dunque per proprio conto: approfondiscono i termini del rapporto tra il cinema e le altre istituzioni culturali, definiscono il proprio ruolo, sia nei confronti del mezzo che dello Stato [29], e trovano tra loro una prima linea operativa unitaria.
Per il cinema è soprattutto il periodo dell'ipotesi di "Cinema Emilia", che viene lanciata dalla Regione emiliana come vera e propria «rivendicazione verso il Parlamento, verso il governo centrale e le autorità competenti», commisurata «a un modello di decentramento culturale impensabile se non alla luce di una prospettiva riformatrice tale da investire i criteri fondamentali su cui attualmente si basano sia la legislazione cinematografica, sia la politica governativa nel campo specifico» [30].

[28] Per i dati sugli spostamenti della spesa cinematografica cfr. *Lo spettacolo in Italia nel 1970*, in «Informazione RAI-TV. Studi documenti e notizie», 1971, n. 8. Per l'atteggiamento degli imprenditori cfr. soprattutto gli atti della 2ª Consulta nazionale del FAC (Firenze, 9 aprile 1973), pubblicati dall'AGIS nel maggio 1973, e specialmente la relazione dell'AGIS lombarda a cura di F. Ambrosino, *Per una nuova organizzazione sul piano regionale.*
[29] Cfr. la relazione di S. Filippelli, Assessore alla cultura della Regione Toscana al convegno sull'iniziativa teatrale in Toscana, (Firenze, 9 novembre 1971), pubblicata col titolo *I poteri locali e l'organizzazione della cultura*, in «Il Comune Democratico», 1971, 2. Inoltre si veda tutto il documento stilato dalla Regione Emilia-Romagna nel 1972 e intitolato «Formazione professionale e cultura. Linee di riforma e d'intervento. Elaborato dell'Assessorato istruzione e cultura». A cura dell'Ufficio programmazione della Regione, Bologna, 1972.
[30] A. Pescarini (assessore all'istruzione e alla cultura), *Nota introduttiva* a «"Cinema Emilia", Ipotesi di progetto», Ufficio stampa della Regione Emilia Romagna, 1973 (ma il testo vide la luce nel 1972), p. 4. Ma su questo punto si veda anche la comunicazione del responsabile cinema della Regione Toscana, D. Faggella, al convegno "Istituzioni democratiche e politica cinematografica in Toscana" (Firenze, 8 aprile 1972) (cicl.).

E' un progetto che non ha poi trovato pratica attuazione, ma che vede per la prima volta una Regione stendere concretamente un piano regionale di intervento su tutto il settore e investirsi di funzioni, quali: «stimolare le energie latenti là dove queste non hanno avuto la possibilità di aggregarsi e di manifestarsi; favorire il coordinamento e il potenziamento delle attività esistenti, mettendo – fra l'altro – a loro disposizione i mezzi e i materiali di cui necessitano; intraprendere un'azione nelle branche in cui il cinema resta ancora ai margini della vita culturale; agevolare la formazione di circuiti che non abbiano finalità mercantili; dotare la Regione degli strumenti specifici indispensabili sia a un lavoro di elaborazione teorica di indagine e di documentazione, sia a un più razionale sviluppo delle iniziative di base o di gruppo, senza con ciò diminuire la loro autonomia» (p. 6). Ed è un progetto che, per di più, inizia a considerare al dettaglio i tipi di strumenti e la loro utilizzazione: indagini sul territorio, istituti di studi; cineteche, mostre, ecc.

Ma anche sul versante toscano l'accento viene posto sulla natura ormai pubblica del cinema e sulla rivendicazione di funzioni dallo Stato (è questa, la *richiesta istituzionale*, il maggior cemento tra le due esperienze). Con la differenza che qui, ancora una volta, ha maggior peso la *struttura* cinematografica vera e propria, così come si presenta nella realtà regionale. «La trama del cinema italiano – indica nel 1973 il responsabile cinema della Regione toscana, Faggella – è stata intessuta sul telaio dell'Amministrazione centrale dello Stato e l'intreccio appare oggi così fitto da rendere problematico e forse da scoraggiare qualsiasi tentativo di una ridefinizione decentrata dell'intervento pubblico. Eppure non è affatto utopico prospettare una situazione affatto diversa, in cui (...) tutto il paese non sia più solo terra di emigrazione degli operatori culturali né solo spazio di mercato. Moltiplicare i centri di produzione e radicarli in spazi politico-culturali decentrati, approntare su scala interregionale i problemi della distribuzione, costruire un circuito pubblico a gestione sociale (...); è proprio in questa direzione che acquista un segno strategico l'intervento delle Regioni e dei poteri locali nell'organizzazione della cultura» [31]. La strada che si intende battere, in questo caso, è lo stesso circuito completo in cui la Regione riconosce «la condizione di base per realizzare anche un'efficace politica della distribuzione e per avviare iniziative di produzione» (p. 11).
A questo punto del processo istituzionale la Regione, come ente pubblico programmatore e rappresentante di enti territoriali, non

[31] Cfr. D. Faggella, *Regioni enti locali e iniziativa cinematografica*, relazione al convegno "Enti locali associazionismo e promozione cinematografica" (Vinci, 3 marzo 1973) (cicl.), p. 7.

ha piú di fronte una sola parte del circuito, ma *tutto* il consumo cinematografico in quanto fenomeno culturale ed economico complesso, e si deve porre il problema del ciclo completo, compresi i centri di produzione. A questo proposito Faggella precisa che «lo spazio regionale, mentre può sopportare per intero i costi di un'esperienza teatrale completa (produzione, programmazione, rappresentazioni) è troppo stretto per una completa esperienza cinematografica (lungometraggio a soggetto)» (p. 11). L'intervento del nuovo ente pubblico, nella sua risalita verso tutto il ciclo cinematografico non è previsto, quindi, come intervento diretto su tutta la programmazione (anche se la Regione rivendica un interesse per gli enti di stato). Il limite ultimo che la Regione si dà in campo produttivo sono «le esperienze innovative nell'uso del cinema emerse negli ultimi anni» oppure le «attività autonome di produzione documentaristica» (p. 14), in sostanza il versante *soft* e tecnologicamente sperimentale del cinema.

Associazionismo, circoli del cinema

A questo punto risulta ancora piú chiaro che gl'interlocutori che il nuovo ente nel suo insieme cerca sono definitivamente dei produttori rappresentativi e nazionali di cultura, nonché utenti di strutture. Diverse sono le forze che in questo periodo si propongono di essere quegli interlocutori. Uno spicco assoluto ha per esempio la proposta sociologica "di piano" e di sperimentazione "separata" delle nuove realtà regionali, avanzata dalla Fondazione Olivetti e da Bechelloni [32]. Ma sono altri, e storicamente predisposti (l'abbiamo visto), gli interlocutori reali. L'associazionismo in primo luogo; e poi quegli organismi fortemente radicati sul territorio nel secondo dopoguerra, che sono alcuni enti culturali ovvero, per il cinema, i circoli sia laici che cattolici.
Diverse, come si sa, sono le origini dei due organismi anche se la loro storia si è spesso intrecciata. L'associazionismo ha alle spalle una tradizione operaia, cattolica ma soprattutto socialcomunista; mentre i circoli, fin dagli '50, sono associazioni culturali spesso coordinate in circuito, dove si vede e si critica cinema secondo un'ottica culturale politica, religiosa, di tradizione cattolica (soprattutto) e laica [33].
Un caso abbastanza anomalo è invece l'Unione Circoli del Cinema

[32] Si veda la collana editoriale "Quaderni di studi regionali" e soprattutto il volume di Bechelloni «Politica culturale e regioni», cit. (in particolare pp. 26-35; 127-35).
[33] Cfr. G. Cereda, «Cinema e cattolici in Italia», Roma, Massimo, 1974.

ARCI (UCCA), Federazione che aderisce negli anni '60 all'Associazione ricreativa operaia.
Ebbene, proprio la base territoriale e culturale comune a entrambi li porta quasi contemporaneamente negli anni '70 ad un interesse congiunto per l'Ente locale. Con almeno una distinzione di fondo: che se l'associazionismo, organizzazione operaia, punta maggiormente alla definizione generale dell'uso sociale della cultura (in questa fase, almeno, come *tempo libero*), i circoli si concentrano con maggior precisione sulla parte cinematografica di quella cultura. L'intervento in campo del nuovo istituto, la sua domanda unitaria di contributi per i servizi hanno una risposta precisa nella progressiva unificazione che si avverte, a partire dai primi anni del '70, tra le due proposte (almeno nei settori a diretto contatto con la politica culturale). Cosí commenta A. Manca, presidente dell'UCCA, i risultati del Congresso di Prato del 1973, che ha segnato una svolta dell'Unione in questo senso: «Di qui – ricorda – [seguí] l'individuazione negli Enti locali, nei Sindacati ovviamente non solo per i collegamenti con i CRAL aziendali, in tutte le forme associative e di categoria, degli alleati naturali o potenziali» [34].
Ma cosí soprattutto, e con precisione anche maggiore, interviene sulla nuova politica culturale degli enti locali A. Melodia, presidente del cattolico Centro Studi Cinematografici: «Bisogna chiedere l'intervento delle forze locali per l'incremento dei servizi culturali locali nella consapevolezza che ogni società regionale deve gestire la propria politica culturale. Ma questa non deve portare assolutamente a perdere di vista il significato del lavoro di politica culturale che si svolge a livello nazionale, per esempio attraverso le strutture democratiche delle associazioni del pubblico e del tempo libero. Partecipare a un movimento associativo nazionale per un circolo di base non significa solo usufruire di servizi: significa soprattutto garantirsi contro il ghetto pericolosissimo dei provincialismi culturali» [35].

Dobbiamo anche osservare che se questa via fu intrapresa, a grandi linee, sia dall'associazionismo che dai circoli, raccolti intorno al concetto di cinema come *servizio pubblico*, maggiori disparità si delineano invece sull'*uso* di quel servizio. Dissociazioni che, ci pare, sono in fondo originate dalla stessa divaricazione esistente in questo periodo tra il modello emiliano e il modello toscano. Se

[34] A. Manca, *Dibattito aperto sugli impegni dell'associazionismo di base*, in «Cineforum», 133, giugno 1974, p. 387. Ma si vedano, sulla svolta, gli «Argomenti e temi di dibattito» del 4° Congresso UCCA, Prato 1973 (cicl.).
[35] A. Melodia, *Cinema, politica culturale, enti locali*, relazione al convegno "Mezzi di comunicazione di massa e sviluppo generale" (1972), ora in CSC, «Vademecum per cinecircoli», p. 48.

questi due modelli, con un diverso accenno sull'organizzazione comunale e su quella regionale, propongono separatamente (anche se non necessariamente in opposizione) il tema del cinema come fenomeno di cultura e come prodotto economico, la stessa divaricazione viene riflessa all'interno sia dell'associazionismo sia dei circoli. Non si tratta tanto del "chi" deve gestire quel servizio, se l'ente o le associazioni, ché qui è assoluto il contrasto tra ente locale da una parte e associazionismo e circoli dall'altra (se si esclude, come abbiamo visto, l'ala toscana dell'ARCI) [36]. Si tratta soprattutto del "come", in altre parole, della questione dell'alternativismo, del consumo e del pubblico. Ed è su questo "come" che, a nostro parere, le due proposte tradizionali che qui confluiscono da settori diversi (alternivismo o prodotto di massa; qualificazione di *un* pubblico ideologico o qualificazione *del* pubblico) si dimostrano complementari e organiche alla politica culturale del nuovo ente rappresentativo, cosí come si va ad articolare in questa prima metà degli anni '70.
E' indubitabile ad esempio che ci sia una corrispondenza tra l'opera di "demistificazione dei mass media" che alcuni cinecircoli propongono all'ente locale e la "demistificazione" proposta, all'interno di una piú ampia critica dell'economia politica della riproduzione sociale, da almeno una parte dell'associazionismo («Il tempo libero – dichiara uno dei suoi documenti – diviene cosí il momento in cui non solo si consumano i cosiddetti prodotti culturali, ma in cui si organizza quel consenso necessario al sistema, per la sua autoconservazione») [37]. Dentro la proiezione di rapporti politici nazionali giustificata dall'associazionismo, dentro la costituzione di un "tempo sociale" per un uso "critico" dei mass-media e del cinema (alternivismo) c'è sicuramente qualcosa di piú di una apocalisse dei media. C'è, ad esempio, la costituzione di un pubblico che vive rapporti politici diretti; c'è «l'autogestione, come mezzo per garantire alle forze sociali la possibilità di usare quelle strutture [del tempo libero] in modo alternativo, cioè tale da favorire l'autonomo sviluppo di nuove forme di autentica creazione culturale, non limitando di conseguenza la questione dei servizi al problema di fornire

[36] Per un quadro d'insieme delle posizioni dell'associazionismo cinematografico si veda il dibattito che si svolse sulla rivista della Federazione Italiana Cineforum (FIC), «Cineforum» nei numeri 133 e 134 del 1974. Per l'associazionismo del tempo libero si vedano invece, tra gli altri, i due documenti dell'ARCI-ENARS-ENDAS congiunti, pubblicati in «Le autonomie e la politica culturale» cit.
[37] Dal documento comune ARCI-ENARS-ENDAS, *Regione tempo libero movimenti di base*, in «Le autonomie», cit., p. 34. Di cui è tratto anche il passo successivo. Ma per la costruzione completa del ciclo alternativo si veda anche ARCI, «Circuito cinematografico e cineteche ARCI», Roma gennaio 1973 (cicl.). Per la "demistificazione" promossa dai circoli cfr. S. Scandolara, *La credibilità degli enti locali verificata dalla politica culturale*, in «Cineforum», 99-100, gennaio-febbraio 1971, p. 71.

attrezzature in risposta a specifiche esigenze». C'è, in sostanza, l'ipotesi/prassi di fornire un ciclo culturale completo e autogestito all'ente locale come struttura di uso interdisciplinare e diretto del mezzo, per un pubblico che esprime bisogni politici e urbani allo stesso tempo. Ed essa è, ci sembra, la risposta piú consentanea alla strategia specificatamente *comunale* che abbiamo visto delinearsi in questo periodo in un settore della politica culturale regionale.
Plasmata sull'altra strategia, a respiro regionale, è invece la proposta avanzata, con diverse sfumature, da un altro settore dell'associazionismo e dei circoli. Le indicazioni per un'elevazione di contenuti culturali omogenei ad una cultura di massa nazionale, che abbiamo visto dare dal presidente del CSC, oppure la problematica del pubblico come entità generalizzata e quantitativa, nonché quella del prodotto culturale come soggetto per sé, lanciata dalla Federazione Italiana Circoli del Cinema (FICC) [38], funzionano perfettamente dentro l'ipotesi, dichiarata da Faggella, di programmazione di quel prodotto sul territorio da parte della Regione. L'appoggio che questi organismi forniscono in sostanza ad una razionalizzazione del mercato, al progresso delle tematiche di massa come tematiche anch'esse culturali, alla centralità del *prodotto* di massa nel suo ciclo nazionale, sono i *modi* di approccio stessi con cui l'ente politico intermedio affronta, in veste politica appunto, quel prodotto. Anche questa è una differenza. La proposta culturale dell'associazionismo alla Regione diventa immediatamente *modo di essere* dell'Ente nei confronti del prodotto. Mentre la proposta culturale all'Ente locale è invece un progetto di gestione di un'iniziativa.

Gli atti legislativi e amministrativi

Essenziale per la definizione delle linee del decentramento relative al cinema diventa, a questo punto, la storia legislativa di questo tema. Nel primo quinquennio degli anni '70 è questo di gran lunga il campo piú importante in cui si pratica politica culturale per il territorio; è tutto un nuovo terreno costituente che si precisa e progetta per il nuovo Stato.

L'arco legislativo che apre la nuova fase, è la legge 281 del 16 maggio 1970 che istituisce gli Enti Regione, indica i termini per la

[38] Cfr. FICC, «Proposta di ricerca collettiva su "Problemi del pubblico oggi". "Pubblico e lavoro culturale"», introduzione di F.M. De Sanctis (XIV congresso nazionale Ariccia 25/27 gennaio 1974) (cicl.), soprattutto pp. 15-49.

stesura dei nuovi statuti regionali e assevera l'ambito costituzionale entro cui i nuovi soggetti devono operare, con particolare riferimento agli articoli 117 e 118 della Costituzione. Naturalmente la discussione giuridica e politica intorno alle nuove entità che prende forma e ai suoi rapporti con lo Stato è subito ampia, soprattutto in relazione ai nuovi statuti che ciascuna Regione elabora nel 1971 o a nuove situazioni come la legge di riforma della RAI, che mettono in gioco anche altre norme costituzionali come l'art. 43 sul trasferimento di organismi a pubbliche comunità. Ma già dagli statuti viene l'esatta indicazione della posizione istituzionale che le due entità si apprestano a prendere reciprocamente e che vale, nel prosieguo, come definizione limite del nuovo politico complessivo. Piú precisamente, come è stato detto, «il nucleo centrale e qualificante degli statuti (...) è costituito dal ventaglio di obiettivi e di finalità che tutte possono perseguire, nell'ambito di condizionamenti e di adattamenti di diverso genere, il cui peso però non è da riportare tanto al vincolo predisposto, quanto all'influenza che per l'uso del vincolo esplicano e la concezione dei rapporti fra Stato e Regione e la dislocazione delle forze dei rispettivi apparati» [39].

Informazione

Il principio, particolarmente in campo culturale, assume dimensioni in due tipi di proposte che, indistintamente, tutti gli statuti regionali avanzano: la *promozione* da parte della Regione dello sviluppo della cultura e l'*uso* dell'informazione (per lo piú «sull'attività politica, legislativa e amministrativa») «per una completa partecipazione» [40]. In entrambi i casi, sono proposte che rispetto al dettato costituzionale, in particolare dell'art. 117 che sancisce le materie di competenza della Regione (tra le altre: istruzione artigiana e professionale e assistenza scolastica; musei e biblioteche di enti locali; urbanistica), ridistribuiscono *interdisciplinarmente* compiti e funzioni.
La novità maggiore degli statuti, per quanto riguarda la politica culturale, è l'accorpamento che in essi si verifica, sotto termini nuovi (rispetto ai contenuti costituzionali) di *cultura* e di *informazione*, di tutte le specifiche funzioni attive del nuovo Ente locale. Il nuovo approdo del politico sancito dagli statuti regionali, il punto di equilibrio che esso trova tra Stato e Regioni in politica culturale, è l'iso-

[39] S. D'Albergo, *L'efficacia costituzionale degli statuti*, in «Gli statuti regionali», Roma, Ed. Lega per le autonomie e i Poteri locali, 1971, p. 14.
[40] Cfr. G. Bechelloni, «Politica culturale e regioni», cit., pp. 75-79. Ma illuminante, soprattutto, l'analisi contenuta nel documento *Per un'ipotesi di politica culturale* (cicl.) presentato alla Biennale di Venezia nel 1974.

lamento di due funzioni *separate* ed *elastiche* che la nuova Regione si può attribuire. All'interno di queste due funzioni, negli anni seguenti si dovrà situare l'azione legislativa e l'istituzione di funzioni amministrative (Costituzione, art. 118) da parte delle Regioni.
In realtà, risulterà quasi subito evidente che esiste anche un'altra logica dietro la definizione di queste funzioni. L'informazione viene distinta dall'azione culturale perché, a breve termine, la regione si prepara a stabilire con precisione la rete delle proprie competenze in questo campo. Prima dell'interdisciplinarietà della cultura, ciò che conta per il nuovo politico è avere i concreti canali informativi e le competenze per gestirli. Gli anni 1972-1973, immediatamente successivi agli statuti, saranno gli anni delle prese di posizione delle Regioni per il controllo e la gestione locale dell'informazione [41] perché questa è stata precocemente isolata, proprio in quanto strumento istituzionale immediato, dall'uso sociale della fruizione culturale. Anche per il nostro tema diventa, dunque essenziale rilevare come la discussione intorno alle competenze informative, sboccata nella legge di riforma della RAI-TV 103/1975 [42], ha di gran lunga anticipato la definizione delle altre competenze culturali, tutt'oggi in larga parte da precisare.
E' un fenomeno che si è già verificato negli anni '60 in occasione della riduzione generalizzata della comunicazione al potere pubblico (statale). Ma se allora era in questione la redistribuzione della produttività sociale dei mezzi di comunicazione, oggi, in una nuova fase costituzionale, è in gioco la stessa complementarietà tra politico e comunicazione e, quindi, la stessa definizione del nuovo politico.
Ugualmente; se l'informazione è il mezzo del nuovo politico, il *palinsesto* è il luogo di redistribuzione di tutta la cultura. Tra le altre, proprio la Regione piú progredita nelle richieste di competenze in materia di informazione, la Lombardia, già nel 1973 in un docu-

[41] Si vedano i vari documenti elaborati dalle Regioni in quel periodo. L'occasione riassuntiva fu il convegno di Napoli dell'ottobre 1972 (relazioni e interventi ora in «Regioni e riforma RAI-TV. Atti del convegno di Napoli. Palazzo Reale, 20-21 ottobre 1972», Consiglio regionale della Campania, 1973). In seguito, alcune regioni produssero documenti separati, in vista di una proposta di leggi. Si cfr. Regione Lombardia. Giunta Regionale, «Principi ispiratori di una democratica riforma radiotelevisiva». Approvato il 27 febbraio 1973 (datt.); Regione Emilia-Romagna, «Valutazioni e proposte sui problemi dell'informazione con particolare riguardo alla riforma della RAI-TV. Relazione della Giunta regionale del 15 febbraio 1973»; Regione Puglia, «Documento regionale sulla RAI-TV» (datt.). Ma si veda anche: «Cultura informazione e stato regionale. Colloquio con scrittori italiani e stranieri promosso dalla regione Emilia-Romagna in occasione dell'XI congresso del sindacato nazionale scrittori», Bologna 18-20 maggio 1973.
[42] La bibliografia su questo argomento comincia a diventare sterminata. Per brevità rimandiamo al n. 10/1975 di «Città e Regione», e al n. 6/1976 di «Il Comune Democratico»; a R. Zaccaria, «Radiotelevisione e Costituzione», Milano, Giuffrè, 1977 e ad alcune relazioni del convegno nazionale del PCI, "Informazione: riforma e partecipazione", Modena, 10 settembre 1977.

mento ufficiale ha modo di segnalare, a proposito del fenomeno radiotelevisivo, che esso tende «fatalmente a trasformarsi da mezzo in fine: cioè da strumento "transitivo" per la diffusione dei vari contributi culturali espressi autonomamente dalla società, in un enorme laboratorio che tende a ricreare "in vitro", attraverso una produzione in proprio, ogni manifestazione culturale, dal cinema al teatro, dalla musica al varietà, per poi imporlo a tutti i cittadini (...)» [43].

Il fatto che la normatività regionale si eserciti innanzitutto sull'informazione prima che sulla cultura (compreso il cinema) è allora, a nostro avviso, interpretabile così: il nuovo politico (Stato + Regione) indica nell'apparato di informazione lo schema di *riorganizzazione produttiva* di tutto ciò che, nella nuova situazione istituzionale, si è venuto definendo come apporto culturale. E la delimitazione di campo della funzione regionale di "promuovere cultura", compiuta con gli Statuti del 1971, finisce per essere l'ipotesi base per quella riorganizzazione produttiva.

Cultura

Vediamo dunque come avviene quella delimitazione. Sia la prima che la seconda legislatura (in corso) sono state prodighe di leggi per la promozione culturale. Ma, per il nostro argomento, sono rilevanti soprattutto le leggi sulle biblioteche (emanate in seguito al D.P.R. n. 3/1972 di delega in materia di biblioteche di enti locali e d'interesse locale), le leggi per la costituzione di istituti culturali, quelle relative a servizi culturali polivalenti e le leggi di spesa [44]. Bisogna anche aggiungere che, fino alla fine della prima legislatura e all'emanazione della 382, si tratta largamente di leggi "amministrative" e di qualifica delle strutture dei servizi. Per il cinema, in particolare, alcune regioni (Lombardia, Toscana, Emilia Romagna, Umbria, Campania) prevedono l'uso della biblioteca o del museo come «servizi pubblici gratuiti organizzati in centri d'azione sociale» (come recita la legge 39/1975 dell'Umbria) «collegati con le esperienze della comunità in cui operano e con le attività degli organismi che perseguono finalità culturali con particolare riferimento alle attività teatrali, musicali, cinematografiche...». Oppure (Emi-

[43] Regione Lombardia, «Principi ispiratori», cit., p. 4. Si ricordi che il Consiglio regionale lombardo nel luglio 1973 votò la proposta di legge (preparata con altre regioni) per la riforma della RAI-TV che successivamente fu fatta propria dalle Regioni nel loro insieme.
[44] Cfr. ISGRE, «La prima legislatura regionale 1970-75», Milano, Giuffrè, 1976, pp. 604-618 e la «Guida sistematica della produzione legislativa delle Regioni italiane», 2 voll., Roma, Ed. Lega per le Autonomie e i Poteri locali, 1977.

lia Romagna, Marche, Toscana) la costituzione di istituti culturali a carattere consultivo con compiti conoscitivi della situazione del territorio per quanto riguarda i «beni artistici, culturali e naturali» della Regione (legge 46/1974 dell'Emilia), che hanno dato poi sbocco alle prime approfondite analisi della situazione generale della cinematografia sul territorio [45]. Oppure ancora, ed è per la stragrande maggioranza delle altre Regioni, si tratta di semplici leggi di spesa, emanate nelle occasioni piú disparate (festival, sovvenzioni all'associazionismo, ecc.).
Riassumendo, fino alla 382, dunque, l'opera legislativa per la cultura (e per il cinema) si palesa piú come attività per l'edificazione di strutture e per l'apertura di bilanci che come impegno diretto di direzione culturale e ideologica. E' cosí che i modelli di operatività della cultura degli Enti locali anni '60 entrano in circolo come modelli generali. In questo periodo, infatti, si tratta di fornire un telaio amministrativo budgettario all'attività culturale degli enti locali, al di là di specifici interventi e capitoli di spesa.
E' in questa fase che emergono anche le spaccature piú grosse nel campo regionalista: un divario operativo tra le Regioni con piú forte aggregazione di territorio e le altre, soprattutto quelle meridionali, che spesso non posseggono neanche le iniziative per giustificare alcuni stanziamenti; la forte e persistente concorrenzialità della spesa statale e, viceversa, anche nelle regioni piú forti, il non raggiungimento in sede di consuntivo delle spese di preventivo; squilibri inspiegabili, regione per regione, tra voci di bilancio, anche nel solo settore della cultura [46]. L'iniziativa culturale dei nuovi enti locali prende corpo da una faticosa appropriazione ex novo di competenze molteplici e interrelate, che non sempre trova condizioni ideali per realizzarsi.

Piú ricca di novità teoriche e di pratica della comunicazione è, probabilmente, la legislatura in corso, anche in conseguenza delle ampie problematiche aperte della 382/1975 e dal complesso dibattito sul Decreto 616/1977 (di cui tratteremo piú avanti). Se non andiamo errati, nel campo che qui ci interessa, è una legislatura che si va delineando come definitoria di singole competenze politiche che a loro volta si modellano sulla pratica sociale dei loro strumenti.
In questa legislatura, per esempio, si incomincia ad avere notizia

[45] Tra le ricognizioni regionali si vedano i dati sull'Emilia («Indagine sulla situazione strutturale del mercato cinematografico in Emilia», a cura del Cesfor e della Commissione cinema dell'Emilia-Romagna, ARCI-UISP, 1975), sulle Marche («Alcuni dati sul consumo cinematografico nelle Marche», analisi presentata al convegno "Una politica per il cinema delle Marche", Jesi, 5-9 maggio 1976) e quelli di prossima pubblicazione della Lombardia.
[46] Cfr. «La spesa regionale per la cultura» (a cura di C. Bodo dell'ISPE), 1977 (cicl.).

per alcune Regioni (Puglia) di progetti di legge sul cinema o, piú in generale, sulla promozione culturale (Lazio); mentre in un altro campo, il teatro, è comparsa la prima legge regionale organica su una disciplina dello spettacolo (Lombardia, legge 58/1977). Ma c'è soprattutto, anche grazie ai nuovi mezzi politici forniti dalla legge dello Stato 278/1977 istitutiva dei Consigli di quartiere, una piú intensa attività promozionale del Comune e della Provincia: di anno in anno, ma soprattutto dal 1975 in poi, gli enti locali decentrati che hanno deliberato autonomamente per lo svolgimento di inziative di spettacolo, e particolarmente di cinema, si sono moltiplicati. Modena, Reggio Emilia, molti comuni toscani, Pavia, Treviso, Pesaro, Torino, Milano, Roma, per ricordarne solo alcuni, hanno attivamente operato (spesso producendo la piú qualificata cultura del settore) con proiezioni, cicli di lezioni, seminari, convegni sul cinema. Gli enti territoriali hanno preso in mano con ampiezza lo strumento cinematografico, inteso come mezzo di acculturazione e, in subordine, come consumo, ed in questa veste si sono fatti essi stessi largamente promotori di cinema, perfino di momenti sperimentali come sono state le serate di Massenzio.
Ma se queste sono state le nuove realtà di base e di stimolo, anche la Regione, da parte sua, ha iniziato per tempo un intervento consapevole. In proposito risultano assolutamente innovativi due atti pubblici compiuti rispettivamente dalla Regione Toscana e dalla Regione Emiliana: ci riferiamo alla deliberazione n. 334 del 28 aprile 1975 del Consiglio Regionale toscano (e alle delibere sulla stessa materia degli anni successivi) e alla legge n. 28 del 27 giugno 1977 della Regione Emilia Romagna. Con le deliberazioni toscane, il Consiglio Regionale, in base dapprima alla legge regionale 13/1972 sulle biblioteche e poi soprattutto a quella 30/1974 in favore di enti operanti senza fini di lucro, stabiliva lo stanziamento di contributi (28 milioni, saliti a 62 nel 1976 e ai 128 nel 1977) «alle biblioteche degli Enti locali o di interesse locale per attività cinematografiche conseguenti alla promozione della pubblica lettura». Invece, con la legge emiliana, dedicata alla «creazione di servizi culturali polivalenti», la Regione stanziava contributi (2 miliardi) per il finanziamento «di ristrutturazioni, costruzioni e acquisti di immobili e di acquisti di arredi funzionali» e «di attrezzature di tecnologia della comunicazione audiovisuale» (art. 2).
Si tratta di due documenti largamente convergenti sia per la considerazione che rivolgono all'attività svolta dai Comuni sia per l'opera di coordinamento di queste attività che, in entrambi, la Regione si riserva [47].

[47] La deliberazione del consiglio regionale toscano (n. 344, 28 aprile 1975) tiene particolarmente presente che «numerose biblioteche di Enti locali e d'interesse locale svolgono attività cinematografiche al fine di condurre un'efficace iniziativa di promozione della lettu-

Le diverse tradizioni locali, di stimolo al circuito alternativo (in Toscana) e di uso nel centro culturale polivalente (in Emilia), sono ancora avvertibili; cosí è ancora fortemente limitativa la necessità di un rifinanziamento annuale contemplata in entrambi i casi. Ma è certo che con questi due atti l'Ente locale regionale è entrato di forza nel suo specifico ruolo di promotore di cultura, direttamente *dentro* il grande ciclo cinematografico. «L'intervento pubblico nell'ambito del cinema – sostiene Pescarini, assessore per la cultura e l'informazione, nella relazione illustrativa della legge emiliana – rafforza la strategia di una riappropriazione, da parte degli Enti locali e delle associazioni democratiche, delle strutture indispensabili a una programmazione cinematografica puntata non al profitto commerciale ma all'espressione di una proposta culturale» [48].
E' forse ancora presto per poter trarre dalla legge emiliana delle indicazioni operative. Possiamo però osservare che, sia per l'articolato della legge che per le ripartizioni di spesa, essa indubbiamente stabilisce una relazione, interna ad «una programmazione territoriale della cultura», tra la costituzione di un apparato completo di *informazione* (ottemperante agli obblighi statutari che abbiamo indicato) e un complesso di attività di *produzione culturale* (fra cui il cinema, in tutte le nuove flessibili tecnologie audiovisive) [49].

ra e di diffusione culturale» che «il coordinamento di tali attività, di pertinenza regionale, si rende necessario per assicurare loro carattere di continuità ed incoraggiarne la qualità». La legge emiliana contempla invece la promozione della «creazione e l'organizzazione di servizi culturali a carattere polivalente, finalizzati, sulla base di una gestione sociale, all'uso collettivo e reciproco della comunità e delle istituzioni scolastiche, rivolti allo sviluppo coordinato delle istituzioni bibliotecarie e museali per una piú ampia divulgazione e fruizione culturale» (art. 1). Su questo stesso terreno si stanno anche muovendo la Lombardia e il Lazio. Per la Lombardia si vedano in particolare la «Nota informativa sui problemi del cinema» (datt.) del settembre-ottobre 1977 presentato dall'Assessorato ai Beni e alle Attività culturali ai membri della 5ª Commissione del Consiglio Regionale e il «Documento conclusivo» (datt.) presentato dall'Assessorato in Giunta il 17 gennaio 1978; per il Lazio, si veda il documento «Promozione culturale, attività culturali e spettacolo» presentato dall'Assessorato alla Cultura in occasione della proposta di legge regionale su "Attività di promozione culturale della Regione Lazio", approvata dalla Giunta il 28 febbraio 1978.

[48] «La Regione Emilia-Romagna per un intervento programmato di promozione e animazione culturale sul territorio. Relazione al Consiglio Regionale dell'assessore per la cultura e l'informazione, prof. A. Pescarini, 9 febbraio 1977» Bologna, Regione Emilia-Romagna, 1971, p. 42.

[49] Ancora piú interessante può essere confrontare il passo dell'articolo di legge relativo all'impegno per il servizio culturale con il passo relativo quale risulta nella forma approvata in prima istanza il 16 febbraio 1977 (tra parentesi indichiamo il lemma che nel testo definitivo è venuto a mancare). Secondo l'art. 2, dunque, compito della Regione è promuovere e sostenere «la creazione, il potenziamento e l'attività di servizi e impianti scientifico-tecnici, di pubblica fruizione, relativi alla ricerca, sperimentazione e aggiornamento nel campo della conservazione del patrimonio bibliografico, artistico [e culturale, nonché dei nuclei documentari di varia natura e interesse storico]». La genuina istanza presentata dalla Regione prima delle trattative sulla 616 (che col 3° e 4° comma dell'art. 49 demanda a un Decreto Presidenziale l'individuazione specifica delle istituzioni culturali le cui funzioni amministrative possono venir trasferite alle Regioni) è di gestire un'attività culturale che si imponga nel modo piú completo come *servizio*, e disponendo allo scopo di tutta la strumentazione conoscitiva e documentaria fornita dalla tecnica e dalla tradizione (biblioteche, elettronica, ecc.).

Per quanto riguarda le conseguenze degli atti toscani, invece, siamo già al terzo anno di esistenza del Circuito Regionale Toscano del Cinema (CRTC), un'iniziativa di circuito pubblico a gestione sociale e programmata che ha largamente coordinato e sostituito le precedenti iniziative "alternative" e "di qualità" organizzate dai Comuni e dagli Enti toscani. Dalla costituzione, avvenuta nel 1975, il CRTC oggi è diventato un «circuito pubblico inteso a strutturare un'ampia offerta caratterizzata da un adeguato livello culturale e destinata ad una vasta utenza», termine di rapporto con l'iniziativa privata regionale e momento aggregante per la formazione di operatori culturali e per il decentramento negli istituti toscani di studio e di ricerca sul cinema [50]. Un'iniziativa ormai anche quantitativamente di peso, che tende a farsi promotrice di un'organizzazione complessiva della fruzione cinematografica nelle sale della Regione, cui legare la qualificazione di *tutto* il consumo.

La 616

Piú volte abbiamo indicato nel D.P.R. 616 del 24 luglio 1977 e nel dibattito legislativo che l'ha preceduto e seguito una fase di approfondimenti ed evoluzioni nella politica regionale. La legge 382/1975 prevedeva l'emanazione di un decreto di delega a breve termine per la definizione delle competenze e funzioni delle Regioni; tale è stata la 616.
Essa è stata costruita in alcune tappe successive: prima di tutto con la costituzione di una Commissione di esperti, presieduta da Massimo S. Giannini, che il 20 dicembre 1976 approvò una relazione indicativa di un progetto di legge, con una traccia normativa. In seguito, in un convegno a Milano il 28-29 gennaio 1977, le Regioni a Statuto ordinario presentarono, sulla base di questa relazione, alcuni documenti comuni, spesso molto vicini al testo della Giannini [51]. Ancora dopo si ebbe la presentazione del progetto governativo, un documento di commento delle Regioni (fortemente critico), infine il dibattito in sede di Commissione parlamentare e l'emanazione del Decreto.
In sostanza, con alcune varianti portate dalla relazione Giannini, si è trattato di un ampio confronto e scontro su tutta la tematica istitu-

[50] Regione Toscana, Circuito Regionale Toscano del Cinema 1977/78; s. d., p. 4.
[51] La relazione Giannini è pubblicata in «Il completamento dell'ordinamento regionale», Bologna, Il Mulino, 1977. Gli atti del convegno di Milano in «Il completamento dell'ordinamento regionale per il rinnovamento e la riforma delle istituzioni», Bologna, Il Mulino, 1977 (dove è pubblicato anche lo schema di progetto governativo e il controdocumento regionale). Gli atti parlamentari sono stati stampati invece in Camera dei Deputati, Senato della Repubblica, «L'attuazione della "382"», Roma, 1977 (2 voll.).

Rispetto alla proposta puramente tecnica della Commissione Giannini, quella della Regione è politica e tiene conto delle esperienze reali elaborate in precedenza. E' una distinzione sottile, ma importantissima. Quello che nella relazione Giannini è il «binomio cinema/industria», nella relazione regionale diventa «produzione di beni – film – a scopo di profitto». Le Regioni, nel primo documento unitario di politica culturale, qual è questo di Milano, tengono a distinguere *industria* da *produzione a scopo di profitto* o, se vogliamo dirlo in altro modo, da produzione *di merci*. E si propongono di intervenire esplicitamente nel campo cinematografico sottraendo dal proprio controllo *diretto* solo quella produzione. Esse non si disinteressano del ciclo commerciale. Al contrario nel resto del documento esse chiedono deleghe di funzioni per quanto riguarda l'esercizio (autorizzazioni, competenze nella agevolazione del credito «finalizzato non alla produzione di film – industria –, ma allo sviluppo degli impianti di diffusione») o la stessa programmazione (le «funzioni fin qui esercitate dal Ministero per il turismo e lo spettacolo per quanto riguarda tutte le attività interessanti la realtà locale»; «rappresentanti delle Regioni in sede alle Commissioni nazionali»; potere consultivo «sulle direttive che l'Ente autonomo di gestione per il cinema, facente parte delle Partecipazioni statali, deve seguire per l'attuazione dei suoi compiti istituzionali»). Le Regioni colgono quindi in pieno la necessità di non perdere i contatti con la gestione pubblica del cinema nel suo complesso di partecipare, insieme allo Stato, alla conduzione delle strutture del ciclo industriale (è il tipo di richiesta avanzato dalla Toscana). Ma distinguono *questo* intervento, che pure rinnova profondamente il soggetto pubblico, dall'intervento *diretto* sul territorio, che rientra invece in «quel processo di "acculturazione" che gli enti locali ed anche le Regioni – come espressioni politico-istituzionali di cultura locale (...) tentano di esplicare». Poiché – continua ancora la relazione di Milano – «tale processo di acculturazione è, infatti, strettamente strumentale alla politica di formazione permanente e di elevazione culturale e sociale che, come è anche sancito in tutti gli Statuti delle Regioni ad autonomia ordinaria (...), è uno dei piú prioritari dell'Ente Regione». Il mezzo, dunque, rientra nella giurisdizione *diretta* in quanto immediato strumento politico di formazione, elevazione. E, nello stesso documento, ancora con piú precisione, quello strumento politico viene indicato *nell'uso* (che parte dall'ente) dell'*avanguardia* in quanto «struttura democratica della produzione artistica» che lo Stato centralizzato non è piú in grado di seguire: «spinta spontanea verso espressioni e contenuti diversi provenienti dalle strutture di base piú propense a sperimentare nuove forme artistiche tratte dalla propria realtà socio-culturale». E', in sostanza, la prima sintesi delle due diverse posizioni territo-

riali che abbiano visto concorrere fino a questo punto. E' una sintesi che viene dal primo confronto che l'esperienza regionalista tutta ha con lo Stato: lo Stato unisce la "controparte" politica. Ma è anche il primo luogo di congruenza tra due politiche della comunicazione (e non solo cinematografica ma anche teatrale, per esempio): la "creatività" del comune e la programmazione regionale trovano un equilibrio tra di loro nella programmazione e uso di uno strumento "culturale" di formazione, elevazione e nell'impiego di nuove tecniche. E lo trovano poi, nei confronti dello Stato, allontanando da sé la *produzione di merci*, ma chiedendo una compartecipazione democratica sulla tecnologia complessiva (di programmazione, riproduzione, diffusione).

Con questo documento, che pure presenta ancora moltissime sfasature, siamo chiaramente al termine di un lungo processo di configurazione politica e pubblica della cinematografia e della spettacolarità tutta, compreso il mezzo televisivo. Siamo, in altre parole, ad una vera e propria costruzione di un palinsesto nazionale, dove però il modello di produzione televisivo, che ha dato uno scossone negli anni '70 alla configurazione della cultura territoriale e non, ristrutturandola in processo di informazione, non è piú esso stesso primario. La "acculturazione" territoriale, in cui è chiaramente compreso l'*uso* della tecnologia televisiva (abbiamo viato le leggi, in proposito), è modellata sulla organizzazione dei bisogni della comunità, e come tale procede autonomamente. E' la stessa "avanguardia", beninteso come "struttura democratica" e non come produttività casuale, da *essere* ormai negli automatismi comunicativi impostati dal soggetto politico, un'organizzatrice di quella "acculturazione" e dei processi di informazione.
Ma c'è anche di piú. E' nostra convinzione che la legge nazionale, la 616 (stesa come si sa con un largo contributo di tutti i partiti democratici), negli articoli che riguardano il nostro tema, e soprattutto l'art. 49, induca largamente ad una completa esplicazione delle istanze regionali, e sostanzialmente rispetti la sintesi di funzioni territoriali, rappresentata dal documento di Milano, e la riporti correttamente alle esigenze della comunità nazionale [53]. Per incominciare, il riferimento agli "statuti" e alle "attribuzioni" regionali che nel 1° comma dell'articolo 49 vengono indicati come vincolati per svolgere «attività di promozione educativa e culturale attinenti precipuamente all'attività regionale», sancisce chiaramente la novità

[53] Un effetto non marginale della 616 è stato, ad esempio, quello di far convergere sugli interessi delle regioni a statuto ordinario i primi consensi, anche in materia culturale, delle regioni a statuto speciale. Cfr. Assemblea Regionale Siciliana, «L'attuazione dello statuto regionale siciliano alla luce del D.P.R., 24 luglio 1977 n. 616». Quaderni a cura dell'Ufficio studi legislativi dell'ARS, 1977, soprattutto p. 16.

dell'intervento dell'ente intermedio nella redistribuzione e nella promozione di competenze culturali, che, come s'è visto, è stata accolta dagli statuti e sancisce anche la funzione delle reali "attribuzioni" che l'ente ha praticato. In secondo luogo, lo stesso comma, precisando che l'intervento, per quanto riguarda quell'attività, dev'essere diretto, compartecipato o tramite contributi, ad un vasto genere di soggetti agenti nella comunità regionale, indica una zona e una gamma amplissima di interventi da portare a compimento. Immediato, a questo proposito, è per esempio il riferimento ai tradizionali luoghi fisici («centri bibliotecari permanenti») di animazione culturale le cui funzioni, sulla base dell'ampia esperienza acquisita in questo campo, vengono trasferite nell'art. 47 ai comuni. Ed immediato è anche il riferimento al 5° provvedimento dell'art. 19 che stabilisce il passaggio ai Comuni della funzione di concessione delle licenze, tra l'altro per le rappresentazioni cinematografiche, fatti salvi gli obblighi di pubblica sicurezza, d'informazione e d'intervento da parte dei prefetti sanciti dagli ultimi 3 commi dello stesso articolo.
Infine, il famoso comma 2 dell'art. 49, che demanda precisamente delle funzioni delle regioni e degli enti locali in materia di teatro, musica e cinema a rispettive leggi da emanarsi entro il 31 dicembre 1979, precisa che quelle funzioni «saranno riordinate» con le leggi suddette. E ciò, oltre a configurare definitivamente un ruolo di questi enti in una nuova legislazione nazionale dello spettacolo, sembra, nel termine «riordinate», rendere implicito un riconoscimento delle competenze attuali delle regioni in questi settori, in vista delle leggi nazionali [54]. La regione, focalizzando interventi in tutti e 3 i settori dello spettacolo, diventa essa stessa modo intersettoriale ed ineludibile del legislativo.

Una nuova fase (1975-78)
Enti locali e regioni

E dall'ultimo capitolo, le leggi, riprendiamo ancora il filo per segnare le evoluzioni delle parti sul tema enti locali-cinema. In effetti, la legislazione sulle e delle regioni, nel periodo che si apre con il 1975 e la 382, è indubbiamente definitoria di rapporti, ma è anche e soprattutto uno stimolo alla definizione di nuovi soggetti sociali. E questi soggetti, nel periodo in questione, diventano veramente una

[54] Il termine "riordinate" è stato introdotto in sede di Commissione su emendamento proposto dal senatore democristiano Mancino, in sostituzione del termine "stabilite". Cfr. Camera dei Deputati, Senato della Repubblica, «L'attuazione», cit., p. 956.

zionale tra le posizioni delle Regioni e quelle governative, e, quindi, del momento finora forse piú alto di realizzazione del nuovo politico. Gli aspetti piú rilevanti di questa realizzazione, bisogna dire, non sono stati quelli culturali. Rilevante è stata la ridefinizione in materia e competenze che ha scavalcato, fin dalla relazione Giannini, quelle tradizionali dei Ministeri e si è posta come saldamente interdisciplinare, e certamente utile sul lungo periodo ad aprire maglie ancora piú larghe per l'opera delle Regioni (ad esempio, le "Attività culturali", che avevano un titolo a sé nel progetto Giannini e in quello delle Regioni, nella legge sono passate sotto quello piú generale di "Servizi sociali").
Rilevante è stata la discussione sull'assetto del territorio, sullo scioglimento di enti, sulle fiere e mercati: insomma sulle strutture amministrative legate al territorio. Molto ridotto, invece se si esclude forse il tema dei beni culturali, il dibattito sulle iniziative di cultura, anche in sede parlamentare, e ciò è significativo se si considera tratto saliente della nuova legislazione, come è stato detto, la «qualificazione dei soggetti del rapporto come enti politici in quanto tendenzialmente titolari delle funzioni necessarie al governo della collettività locale (con il serio limite della estraneità al settore dell'economia e in particolare dell'industria) e in quanto responsabili soprattutto nei confronti della collettività per la totalità delle funzioni esercitate» [52]. La 616 e il dibattito che l'ha preceduta e seguita sono certamente rimasti entro i termini di attribuzione di funzioni amministrative all'ente locale intermedio, delimitando le competenze rispetto all'economico e all'industriale: separando cioè il politico emergente dall'economico.
Andando al punto, per la cinematografia sono indicative sia le proposizioni della relazione Giannini che quelle della proposta delle Regioni. La relazione Giannini prospetta, senza molte sfumature, che «fatta eccezione per quanto attiene al sistema di revisione amministrativa del film si possano far rientrare nell'ambito della competenza statale le attribuzioni attinenti al binomio cinema/industria, mentre si debba riconoscere una competenza regionale nell'ambito del settore riconducibile alla formula cinema/cultura». La proposta regionale d'altro canto contempla una delega di funzioni alle Regioni per quanto riguarda la cinematografia «intesa non come fatto economico di produzione di beni – film – a scopo di profitto, rientrante nella materia di industria, ma come fatto culturale e come mezzo di diffusione collettivo di opere dell'ingegno, anche mediante manifestazioni ed altre iniziative promozionali».

[52] P. Scarpone, *Il rapporto regione ed enti locali nella normativa di attuazione della legge 382*, in Consiglio Regionale del Piemonte, "Convegno sulla 382" 8 ottobre 1977 (cicl), p. 13.

valanga. L'ente Regione, che progressivamente stempera negli atti pubblici il garantismo su cui ha costruito nella prima legislatura la trama dei rapporti politici, diventa sotto tutti i punti di vista soggetto attivo: inevitabilmente, sulla spinta degli anni precedenti, in linea di tendenza assimila anche la progettualità dell'ente locale, e, soprattutto, si propone dei nuovi interlocutori, che nella situazione che si è creata vengono automaticamente attratti dalla nuova figura giuridica. Infine, altra ragione di attrazione di nuovi soggetti, come s'è già visto sotto il profilo giuridico (convegno di Milano), ora anche per quello teorico-pratico direttamente legato al cinema ci sono le prime indicazioni di una convergenza sulle posizioni storiche dell'Emilia e della Toscana da parte di altre regioni: la Puglia, le Marche, la Lombardia (Mostra di Pesaro del Settembre 1977) e, in atti ufficiali, il Lazio, l'Umbria. Il confronto con lo Stato sul tema della spettacolarità cinematografica, da confronto tra modelli di operatività sta diventando rapporto dello Stato con realtà territoriali, politiche e amministrative.

Intanto, a parer nostro, in questo periodo si va risolvendo anche il problema forse piú complesso per la configurazione della posizione regionale nei confronti del cinema: cioè la divaricazione tra tradizione, esperienze, iniziative di tipo cinematografico attuate dove piú intenso è stato l'intervento della *Regione*. Già nella prima legislatura, s'è visto, si era delineata un'assonanza tra attività emiliane e toscane intorno al nodo dell'uso pubblico della struttura cinematografica. Nella seconda legislatura, sulla spinta della nuova attività legislativa, si pone piuttosto sul tappeto il problema di come coordinare tra loro, politicamente e organizzativamente, i due modelli. E' proprio uno dei comuni piú attivi in campo cinematografico, Modena, a chiedere alla regione in questo periodo «uno spazio operativo e promozionale onde sostenere e coordinare le iniziative che si fondono sull'uso criticamente consapevole del mezzo cinematografico e audiovisivo insieme» [55]. Ma quel che forse è ancora piú indicativo è che su questa stessa linea si vanno movendo anche le rappresentanze comunali di metropoli come Milano e Roma, che, pur con diverse sfumature (soprattutto per quanto riguarda gli squilibri d'esercizio relativi alle grandi città) e con diverse resistenze, incominciano a proporre un coordinamento tra Regione e Comune per l'intervento sia nel circuito alternativo, per ciò che esso significa oggi (associazionismo, attività d'essai, centri poliva-

[55] «Relazione della Commissione di gestione delle attività cinematografiche del Comune di Modena 1976-77» (datt.) p. 16. Cfr. anche l'art. del responsabile dell'ufficio cinema del Comune di Modena, O. Pignatti, *L'interlocutore principale è lo Stato*, in «Cinema e cinema», luglio-settembre 1975.

lenti), sia nel circuito commerciale [56]. In entrambi i casi, piccoli comuni e metropoli, si richiama ugualmente il problema di fondo della crisi, che interessa, pur con stratificazioni diverse, l'esercizio di tutto il paese; e si agita la necessità ormai impellente di riequilibrare in maniera costruttiva per la comunità il rapporto di fruizione tra cinema industriale e la informazione televisiva e l'azione delle imprese tecniche audiovisuali ad uso spontaneo, diffusesi a macchia d'olio in questi anni [57].
Gli stessi problemi sono al centro, poi, e in maniera pressante, dell'interesse dell'amministrazione regionale, ovviamente soprattutto là dove, come in Toscana, Emilia, Lombarida, Lazio, Umbria, gli enti sono stati, finora, storicamente attivi. Ancora una volta è soprattutto la Toscana ad essere in prima fila. In particolare, l'iniziativa dei Comuni è stata riconosciuta con il CRTC, cui abbiamo già fatto cenno, che è nato come circuito annuale di pellicole, programmate secondo scelte culturali moderne e affidate in maniera coordinata alla valorizzazione e all'attività di informazione interdisciplinare delle biblioteche dei comuni: con uso larghissimo di cicli di lezioni, di rapporti con gli istituti superiori di studio, e con mostre, festival ecc. Non si sono forse ancora pienamente messe in luce delle capacità di iniziativa culturale dell'ente locale e della città, ma certamente, con l'importanza attribuita al ruolo tecnico delle *strutture* culturali dei comuni, questa iniziativa ha indicato l'utilità di un uso programmato di centri culturali del genere e il tipo di coordinamento che possono stabilire col prodotto industriale (la pellicola). «Le biblioteche – si sostiene nel documento di presentazione del CRTC nel 1976 – diffuse, anche se in modo ancora insufficiente, su tutto il territorio regionale, possono svolgere, e di fatto svolgono, un ruolo di grande rilievo nel promuovere le condizioni per l'attuazione del diritto alla cultura. E' infatti alle biblioteche che si vanno assegnando compiti crescenti nell'organizzazione dell'informazione e nella programmazione locale delle attività culturali» [58].
E' la stessa linea su cui si sta muovendo la Regione Emilia in conseguenza della legge 28/1977, anche se, forse, ancora con una maggior tensione ad un rapporto di analisi e studio col cinema (associazione di cineteche regionali, coordinamento dei cicli di

[56] Si veda ad esempio il *Progetto di politica dello spettacolo* contenuto nel Progetto di bilancio dell'8° Dipartimento del Comune di Roma, 1978.
[57] Cfr. la relazione dell'assessore al Comune di Roma, Nicolini, negli atti del convegno "Cinema, immagine e comunicazione sul territorio di Roma" (Roma, 10-11 giugno 1977) di prossima pubblicazione presso l'editore Bulzoni.
[58] Cfr. Regione Toscana. Giunta Regionale. Dipartimento, Istruzione/Cultura, «Per una iniziativa permanente e qualificata di diffusione del cinema», inv./prim. 1976 (cicl.), p. I. Si vedano anche i dati sulle programmazioni, sull'affluenza, sui bilanci dell'iniziativa che di anno in anno, dal 1976, la Regione Toscana diffonde in ciclostilati.

rassegne e di corsi del cinema organizzati dai comuni ecc.) piú che ad un impatto diretto con la distribuzione e l'esercizio locale [59]. Ed è la stessa linea su cui si muove la Lombardia, anch'essa con piú agilità sulla centralità informativa (nel senso anche di creatività culturale) dell'istituto civico già dell'informazione (televisione), che non sui fatti economici della cinematografia [60].
Considerata da un altro punto di vista ci pare, allora, che l'indubbia convergenza di atteggiamenti tra enti locali e regioni verso la cultura, l'industria culturale e il cinema in particolare, in questo periodo significhi due cose: che, da una parte, la città e la sua espressione politica si stanno evidentemente appropriando delle tecniche d'informazione in modo sempre piú intensivo; e che d'altra parte il massiccio impiego delle tecniche audiovisive richiesto ormai a viva voce da comprensori, comuni, quartieri, è solo una replica in veste pubblica al fiorire di migliaia di TV e radio locali su tutto il territorio. D'altro canto la Regione, che si trova ad affrontare in maniera piú complessa il ciclo spettacolare (circuiti, alternativismo, ecc.), si pone l'obbligo, nei confronti di una comunità allargata, di cercare un equilibrio tra reale produttività di quel ciclo e le tecniche di informazione richieste dalla base. La convergenza è, dunque, equilibrio tra un *servizio* locale che diventa sempre piú domanda ed attuazione di tecnologia (si pensi al nuovo interesse dei comuni per le apparecchiature nelle scuole e alla richiesta di operatori *tecnici* in sostituzione dei vecchi ed ambigui "operatori culturali") [61] e un ciclo di consumo di un prodotto nazionale. La città, come ente politico, accresce e verifica l'uso diretto di quella tecnologia, laddove invece la Regione controlla e programma, insieme alla diffusione della strumentazione per l'informazione sul territorio, il risultato (distribuzione e consumo) di un altro sistema di produzione audiovisuale, qual è ormai il cinema nazionale (o d'importazione).
La Regione, a nostro parere, tende ad acquisire, in una strategia generale della comunicazione culturale, le competenze per inserire compiutamente il *prodotto*, unificato come centralità di un consumo (qui abbiamo analizzato il cinema, ma ciò che intendiamo vale in misura anche piú progredita per il *libro*) dentro le strutture, i linguaggi e la quotidianità dell'informazione. In sostanza, se è proprio nella realtà territoriale che è meglio avvertibile oggi quella che è

[59] Cfr. g. ma. (G. Martini). *In regione si aprono nuovi spazi per diffondere il "boom" cinema*. "l'Unità" (ed. di Bologna). 10 novembre 1977.
[60] Si vedano i recenti documenti dell'Assessorato ai Beni e alle Attività culturali già citati. Rilevante anche l'articolo dell'assessore regionale S. Fontana, *La politica culturale della regione lombarda*. in «Amministrare», gennaio-marzo 1976, pp. 219-26.
[61] Cfr. Gualdi. Marinelli. Paltrinieri, Sgarbi, *Cultura audiovisiva e territorio*, comunicazione al convegno "Tradizione e innovazione nel cinema degli autori romagnoli" (Modena, 26-28 novembre 1976) (cicl.).

stata definita la "caduta" del cinema [62], come deiezione di nuovi modi di produzione dal corpo unitario del vecchio "cinema-massa", come frattura dello spettatore (fruizione parcellizzata in innumerevoli occasioni e funzioni), è in questa stessa realtà che quel corpo (ma ormai nella dimensione "divisa" di informazione-cinema) trova poi una unità piú avanzata: che il prodotto cinematografico classico diventa *testo* unitario e complesso, la cui costruzione è affidata non piú *solo* ad una produzione centrale ed industriale ma anche ad un apparato di dati, notizie, interpretazioni che si deve modellare sullo stampo della produzione locale d'informazione.

La crisi

E' evidente che a questo punto regioni ed enti locali sono entrati direttamente dentro la tematica della crisi della cinematografia, dentro il modo classico di produzione di cinema, a tu per tu, ormai, con la partecipazione statale al cinema e con l'imprenditoria privata. Le Regioni si investono, in sostanza, di un'azione di riforma di struttura del settore (insufficiente viene giudicato l'emendamento del 1975 alla legge 1213, che ritocca alcune norme di finanziamento): «uno strumento unitario nello spazio regionale – come ha modo di dichiarare ancora Faggella nel 1976 – di programmazione, coordinamento, promozione e sostegno finanziario delle attività pubbliche, sociali e private, quando non abbiano carattere speculativo».
E in particolare, all'Ente Gestione si richiede «un confronto organico e permanente con le Regioni nei settori delle produzioni specializzate e dell'archivio scientifico (Istituto Luce), della distribuzione (INC), della formazione professionale e della ricerca (Centro Sperimentale e Cineteca Nazionale)» [63].
Del 1977 sono anche le prime concrete proposte che la Regione Toscana avanza alle strutture cinematografiche: eliminare la bipolarità dell'offerta che distanzia grande esercizio commerciale e circuito culturale, «tende a ridurre l'utenza» e non tiene conto della piú oggettiva duplicità che si è creata tra cinema e mezzo televisi-

[62] Cfr. F. Cassetti, *Cinema a Milano: gestione e luoghi*, in «Casabella», 431, dicembre 1977.
[63] D. Faggella, *Le rassegne culturali del cinema dall'eccezione alla regola attraverso il radicamento regionale*, comunicazione al convegno "I festival cinematografici come istituti permanenti ci cultura" (Bologna, 10/12 giugno 1976), (cicl.), p. 5; e *L'intervento pubblico a sostegno del carattere popolare e del ruolo culturale del cinema. Relazione a nome della Regione alla Conferenza d'organizzazione del circuito regionale toscano del cinema* (Firenze, 15 luglio 1976), (cicl.), p. 4.

vo; e, «sulla base della nuova domanda, strutturare un'offerta articolata, in grado di soddisfare le esigenze di un'utenza popolare garantendo anche il livello culturale della proposta» [64]. In pratica, la Regione si propone di avere come oggetto d'intervento un prodotto cinematografico *unificato* e *commisurabile* agli standard dell'industria culturale e, quindi (soprattutto), riconducibile alla cultura funzionale ed informativa richiesta dal territorio. E chiama a rispondere su questi punti, concretamente, non piú solo le organizzazioni culturali, ma il governo, i partiti, l'imprenditoria organizzata, i sindacati.
E' evidente che la situazione toscana è ad un traguardo che nessun'altra regione, come ente politico, ha raggiunto. Eppure il fatto che su questa esperienza si siano poi concretamente misurati partiti e governo, per l'emanazione della 616 e per i progetti di legge di settore, dimostra che anche su di essa si costruisce il politico culturale nazionale.

Quanto all'imprenditoria, il suo impegno sul terreno della Regione, come abbiamo visto, accusa molto ritardo. Assente nella prima legislatura, solo nella seconda, ed in particolare dal 1977, promuove alcuni interventi, peraltro settoriali e slegati, condotti da sezioni locali dell'AGIS-ANEC e del FAC a sostegno di cicli di proiezione a sfondo culturale organizzati da comuni (Torino, Milano). Sono esperienze ridotte, talvolta accolte con poco entusiasmo dall'AGIS centrale, che considera l'appoggio degli enti locali (che intervengono "a pioggia") utile soltanto sul piano pubblicitario [65].
Piú problematica, invece, e a tutt'oggi la piú interessata alle tematiche territoriali, è l'AGIS toscana che, coinvolta nel 1977 nell'esperienza del CRTC, ha dichiarato, in seguito a quell'esperienza, l'utilità della collaborazione con la Regione, soprattutto per il sostegno al piccolo esercizio [66]. E proprio in occasione della conferenza di preparazione all'edizione 1977 del CRTC, Franco Bruno, segretario generale dell'AGIS, ha fornito l'interpretazione piú articolata di parte imprenditoriale sul senso dell'intervento degli Enti locali nel cinema. Anche con l'imprenditoria, sembra, l'istituto toscano rie-

[64] Relazione di W. Ferrara della Regione Toscana, "L'intervento regionale nel settore delle attività cinematografiche e la crisi del cinema", II Conferenza, cit., (cicl.), p. 3. Ma soprattutto cfr. D. Faggella, *Cinema: entra in campo la Regione*, in «Paese Sera» (ed. toscana), 23 settembre 1977.
[65] Cfr. Si veda la nota in proposito sul «Giornale dello Spettacolo», 5 febbraio 1977.
[66] Cfr. la comunicazione del dott. R. Lippi, presidente dell'AGIS e dell'ANEC toscana alla Giunta esecutiva dell'ANEC (Sorrento, 29 settembre 1977), (datt.).
[67] F. Bruno, "L'esercizio industriale e l'iniziativa pubblica", relazione alla II Conferenza, cit. (cicl.), p. 1. Che queste posizioni tendano ad essere quelle dell'AGIS nazionale è dimostrato dall'articolo di G. Staffa, *Cinema e territorio*, «Giornale dello spettacolo», 23 luglio 1977 che riprende integralmente gli spunti di quella relazione.

sce a far convergere l'interesse delle forze sociali nazionali sul territorio [67].
Ma c'è ancora di piú, in quell'intervento. C'è che l'imprenditoria per buona parte assume la posizione richiesta dalla regione, con un leggero spostamento dalla dimensione culturale a quella commerciale. Come il discorso della Regione, anche questo è di crisi e sulla crisi, è di richiesta di razionalizzazione, di richiesta di un rapporto funzionale con gli altri mass-media («l'avvenire, forse, non è piú del cinema-bottega, ma del cinema-impresa, nella razionale organizzazione di beni e servizi, finalizzata produttivamente», p. 14); di qualificazione del pubblico-massa, come funzione primaria riconosciuta all'ente territoriale («è auspicabile il superamento di una pregiudiziale piuttosto diffusa, quella della divaricazione tra aspetti economici e fini culturali. Questa divaricazione può attenuarsi, fino a venir meno, alla luce di un piú intenso rapporto tra cinema e realtà locali, di un inserimento non occasionale, non episodico né frammentario delle strutture cinematografiche nell'elaborazione della cultura nel territorio e nel corpo sociale. Ciò implica un collegamento con gli Enti territoriali»).
Il punto su cui Bruno sembra piú disposto a seguire la proposta della Toscana è, però, soprattutto l'eliminazione della bipolarità dell'offerta che egli considera un fenomeno deteriore legato solo alle grandi città. Di nuovo emerge il senso profondo di una proposta del genere: la razionalizzazione dell'*esercizio*. «Per vivere – ammette Bruno –, anzi per sopravvivere, l'esercizio deve organizzarsi, deve poter razionalizzare il rapporto con il noleggio e le proprie stesse strutture, i metodi di conduzione e i rapporti col pubblico. Qui si innesta il discorso sul rapporto col territorio, con le regioni, con gli enti locali».
Ecco, di fronte al nuovo ente pubblico che chiede l'organizzazione di un *prodotto*, la risposta che l'imprenditoria riesce a dare è l'organizzazione dell'*esercizio*, senza tentativi di risalire al ciclo completo della pellicola e, innanzitutto, alla produzione. Ad un istituto che chiede di inserire *in toto* il prodotto di una logica d'uso della comunità, l'imprenditore risponde con una razionalizzazione (cui dovrebbe contribuire l'ente) del solo *luogo del consumo*, seppure relazionata allo sviluppo degli altri mass-media.
Sono ormai limiti oltre i quali c'è solo la richiesta allo Stato di nazionalizzazione generale. Al tempo stesso è la dimostrazione che intorno al *prodotto*, per la sua unificazione tipologica, anche l'imprenditoria è pronta a partecipare dal lato economico con gli strumenti specializzati della conversione dell'esercizio (programmazione articolata, forniture di esercizio, prezzi del biglietto unificati) e a non considerare il nuovo ente pubblico come semplice sovvenzionatore.

La tendenza è resa ancora piú evidente dal sostanziale appoggio che essa sembra ricevere da parte sindacale. Bisogna dire che l'intervento del sindacato sul tema del decentramento culturale, e in particolare del cinema, è stato forse anche piú latitante di quello imprenditoriale. Ma dove c'è stato, come nel Convegno organizzato dalla Confederazione su "Sindacato e cultura" del dicembre 1976, il sindacato ha preso posizione per un decentramento che assicuri «la continuità della presenza anche culturale sul territorio, l'identificazione dei soggetti capaci di gestire e di svolgere attività culturali, l'individuazione di spazi fisici da utilizzare, con la restituzione alla città e al territorio di spazi pubblici privatizzati, nonché con la riconversione di strutture private in crisi» [68]. Piú precisamente, per il cinema, in almeno una occasione il sindacato si è espresso per una soluzione non soltanto del problema delle sale, ma anche di quello «del prodotto da distribuire nel locale», e per una riconversione dei locali privati colpiti dalla crisi «ove a sollecitare la riconversione delle strutture private in crisi fossero le istanze sociali politiche e culturali legate al territorio e non l'iniziativa dell'ente sganciata dal tessuto sociale del territorio stesso» [69]. Anche l'organizzazione dei lavoratori, come l'imprenditoria, vede dunque, coerente all'emergere degli impegni dell'ente locale dei confronti del cinema, una unificazione del tipo di esercizio; ma poi essa si fa piú vicina alla richiesta dell'ente locale di unificare pure il tipo di *prodotto* (con l'eliminazione, per esempio, dei circuiti alternativi) e di intervenire, cioè, non piú settorialmente sul solo esercizio, ma su tutto il ciclo del mezzo.
Nel complesso, comunque, l'ipotesi di ristrutturazione del settore cinema avanzata dall'ente intermedio trova un riscontro (seppure lacunoso, spezzettato) nelle parti sociali. E questo può dimostrare che le esigenze rappresentative espresse dal nuovo istituto politico sono allo stesso tempo esigenze di ristrutturazione razionale del mercato; che, su un piano culturale, e in particolare per l'industria culturale massificata, le sue istanze politiche sono immediatamente, almeno in questa fase, le esigenze stesse dell'economico.

Nuovi e vecchi interlocutori

Abbiamo accennato, nell'introdurre la nuova fase dell'iniziativa politica che si è aperta con la 382, che nell'attività in campo culturale la Regione si crea automaticamente delle nuove controparti, degli

[68] Cfr. il documento preparato dalla terza commissione al convegno "Sindacato e cultura" (Roma, dicembre 1976), (cicl.).
[69] Cfr. l'intervento di O. Angeli (segretario della Fils-CGIL) al convegno organizzato dall'Istituto Gramsci di Bologna il 10-11 dicembre, 1976 (datt.).

interlocutori inediti. Abbiamo visto l'imprenditoria ed il sindacato. Oltre a questi, nuovi soggetti intervengono dentro lo spazio culturale: il cooperativismo, il sindacato critici, associazioni di pubblico come l'AIACE ecc. Si tratta, a tutt'oggi, soprattutto di proposte di appoggi collaterali ad iniziative pubbliche slegate (appoggio del sindacato critici o dell'AIACE a rassegne, collaborazione di cooperative cinematografiche coi quartieri, coi comuni). Ciò non toglie che ci siano già molti sintomi di un principio d'intervento funzionale: soprattutto le tre organizzazioni mostrano di voler affrontare gli enti locali in campo culturale e cinematografico con una precisa strategia, con tutto il peso di un ruolo proprio; sia esso organizzazione della produttività di nuovo tipo (nuove tecnologie, televisione, animazione teatrale, decorazione urbana) da parte del movimento cooperativo; o rafforzamento dell'informazione sul prodotto da parte dei critici; o acculturazione dello spettatore e sua dislocazione critica verso nuovi prodotti (specie quelli cosí detti di massa) da parte dell'associazione di pubblico [70].
Ma, indubbiamente, è ancora nell'associazionismo operaio e nei circoli del cinema che si deve vedere il punto di riferimento immediato per gli enti locali. Ed infatti in entrambi gli organismi l'elaborazione teorica per il decentramento culturale diventa in questo periodo particolarmente intensa, sia nelle sedi dove esiste quel tipo di pratica culturale, sia al livello nazionale, in occasione dell'emanazione della 616 e della preparazione delle leggi di settore.

Non è possibile riassumere tutte le tematiche che vengono affrontate, ma crediamo che sia utile indicare almeno alcune prese di posizione in rapporto all'elaborazione prodotta dagli enti locali.
Per l'associazionismo operaio rilevanti in questo periodo sono soprattutto le posizioni delle sezioni toscana ed emiliana. Quest'ultima, nel 1974, ha costituito un comitato unico di coordinamento tra tutti i movimenti storici dell'associazionismo, il CRAD, e da qui proprio viene lanciata l'ipotesi "collaborazione" con enti locali e regioni. Il documento del 1975 infatti ribadisce: «noi ci disponiamo come collaboratori indispensabili (...). Le regioni e l'associazionismo devono allearsi per la presentazione di progetti di legge al parlamento; e ancora, il rapporto tra associazionismo e regione deve saldare il momento partecipativo a quello istituzionale» [71].

[70] Per il cooperativismo cfr. la Comunicazione dell'Associazione Nazionale delle Cooperative Culturali al convegno sul decentramento organizzato dalla Biennale a Milano l'11-12 settembre 1976 (ora in «Notiziario dell'associazione», n. 3/4, febbraio-marzo 1977); per il SNCCI cfr. la relazione del presidente pubblicata nel «Notiziario SNCCI», n. 17, gennaio 1976; per l'AIACE cfr. la relazione "L'associazionismo, nuova domanda emergente, le istituzioni decentrate. Il ruolo dell'AIACE" al convegno di Casali di Mentana, 4-5 marzo 1978.
[71] Regione Emilia-Romagna, «Associazionismo regione enti locali», atti del convegno regionale CRAD (Bologna, 1° febbraio, 1975), Bologna 1976, p. 21.

L'associazionismo emiliano, dunque, sembra aver risolto, in questa fase, il problema del *chi* deve gestire le strutture, assumendosi il ruolo di "collaboratore indispensabile" ad un'opera istituzionale in cui agisce come organizzatore di competenze sul territorio (attività nei consigli di quartiere, nei distretti, nei CRAL, negli enti turismo) e gestore delle «strutture del movimento democratico». E poi imponendosi di indirizzare, attraverso le sue iniziative, «il gusto del pubblico» indifferenziato, come sostiene nella stessa occasione il segretario della cineteca ARCI di Bologna.
Se non andiamo errati, in questo modo l'associazionismo nel suo complesso (anche l'ala a matrice cattolica e laica), almeno sul terreno delle realtà regionali, come in Emilia (ma anche in Toscana), segue l'evoluzione politico-culturale dell'ente locale e dell'ente regione, ridefinendosi entro i ben precisi limiti di una organizzazione *tecnica* a piú funzioni (conservazione: cineteca; preparazione di operatori tecnici; appoggio pubblico a rassegne; ecc.); e proprio come organizzazione *tecnica* si rivolge ormai ad un pubblico indifferenziato. Crediamo, cioè, che la fusione che l'ente locale tende a compiere in questo periodo tra acculturazione e prodotto (e che ha origine, abbiamo detto, anche nell'avvicinamento delle posizioni del comune a quelle della regione) viene seguito dall'associazionismo, almeno a grandi linee, come acquisizione di competenze tecniche a tutti i livelli e come *caduta* tendenziale di discriminanti culturali.

Ma è ancora l'associazionismo nazionale, forse, ad essere in questo senso elemento trainante. Con le svolte legislative della 382 e della 616 l'associazionismo operaio affronta di petto il problema dell'azione culturale nel suo complesso, compresa la cultura di massa. Per l'associazionismo, come dichiara il presidente dell'ARCI A. Morandi al congresso nazionale di Napoli del 1976, «la concezione "dei circuiti alternativi", infatti, che pure aveva coinvolto insieme al movimento associativo significative forze studentesche, operaie e culturali, è stata superata e, nel presente, siamo di fronte alla sempre piú ampia assunzione di responsabilità di governo e di gestione sociale anche da parte di questo movimento popolare» [72].
Stimolato dalle esperienze toscane ed emiliane, l'associazionismo operaio si pone di fronte direttamente a *tutta* la cinematografia, anche se considerata da un settore preciso.
Per il cinema in particolare esso chiede che si ponga in atto un contatto con gli enti locali, «individuando le strutture adatte alla co-

[72] Cfr. la relazione introduttiva di A. Morandi al congresso nazionale ARCI-UISP (Napoli, 1-3 novembre 1976), ora in «Il contributo dell'associazionismo per superare la crisi con lo sviluppo culturale e civile del paese. Atti del convegno», Roma, Savelli, 1977, p. 44.

struzione di circuiti, non piú intesi come una somma di punti di vendita di un prodotto cinematografico indiscriminato, ma come luoghi nei quali si parta da una necessaria e urgente opera di qualificazione della programmazione per approdare ad un reale coinvolgimento di massa, ad una fruizione attiva e critica». Privilegia, come l'imprenditoria, il settore del *mercato*. E si propone d'intervenire per modificarlo sostanzialmente, spostando verso di esso, con gli strumenti specializzati che possiede, una programmazione culturale complessiva; o eventualmente (è la proposta ancora piú progredita che l'associazionismo avanza nella discussione sulla attuazione della 382) trovando un raccordo stabile con l'associazionismo culturale in genere [73].
In questo modo il concetto di *servizio* su cui è fondata la precedente relazione delle associazioni operaie e culturali con l'ente locale, sfonda in quello di una gestione articolata in tutta la *produzione di cultura* che avviene sul territorio e di un rapporto stretto e positivo con tutta l'attività del territorio.
Rispetto a tutta questa tematica, a un tale richiamo ad una vera e propria corresponsabilità, ci sembra che invece i circoli del cinema, pur nelle diverse posizioni, attualmente accusino ritardi di elaborazione. Ci sembra anzi che, se le altre organizzazioni culturali sono realmente state trascinate dalle novità di gestione presentate dagli enti locali, i circoli del cinema sono rimasti su posizioni non molto lontane da quelle della prima metà degli anni '70. All'interno del circolismo cattolico, ad esempio, si sono riprodotti recentemente gli stessi dualismi verificatisi nel periodo precedente la 382 [74]: con associazioni (la FIC) che confermano la loro disponibilità per un «uso collettivo del mezzo di comunicazione, qualunque esso sia», ma rifiutano di diventare «braccio culturale degli amministratori locali»; con altre (CINIT) nettamente ostili a mescolare circolismo con l'attività degli enti locali; e con altre ancora (CSC) che ribadiscono di voler gestire interi cicli di produzione (dalla produzione di documentari alle sale) in maniera separata rispetto al

[73] A. Morandi, nelle conclusioni al convegno nazionale di Bologna sull'attuazione della 382 (Bologna, 22 gennaio 1977), propone di formare un «Comitato unitario di incontro tra le forze dell'associazionismo, inteso nell'arco piú ampio delle forze che esso esprime e fuori dai tradizionali schemi e geografie che ci siano abituati a considerare. Tutte le forme associative nazionali, e comunque di rilievo presenti nel paese, possono trovare in un'azione, quale quella che noi ci prepariamo a condurre, uno spazio alla pari per contribuire con le loro esperienze, con le loro capacità a portare avanti verso risultati positivi una lotta, che come è stato detto piú volte, sarà assai impegantiva», in ARCI, ENARS/ACLI, ENDAS, «L'associazionismo culturale democratico per lo sviluppo dello stato delle autonomie», Bologna, ARCI Emilia-Romagna, 1977, p. 80.
[74] Cfr. gli Atti del convegno "L'associazionismo culturale di ispirazione cristiana e il rinnovamento politico del paese" (Fiuggi, 29 settembre-2 ottobre 1976), di prossima pubblicazione a cura dell'Ente Spettacolo. Una parte degli interventi sono riprodotti in «Cineforum», n. II, settembre 1976.

mercato e agli enti pubblici. Mentre altri organismi come la F.I.C.C. hanno invece ribadito le loro posizioni sulla centralità del pubblico come oggetto e soggetto di un ciclo dell'immaginario ma, ci sembra, senza compiere grossi sforzi per rapportarsi alla complessa elaborazione culturale degli enti locali [75].

[75] Cfr. A. Conti, "Il ruolo dell'associazionismo e il lavoro con il pubblico. Appunti su alcuni materiali di studio sul lavoro di elaborazione e sulle sperienze della FICC", relazione presentata al convegno sull'associazionismo, Porretta Terme, agosto 1977.

THE BIG SLEEP (Marlowe indaga)

r.: Michael Winner – **o.**: Gran Bretagna, 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 156.

E' raro che un buon romanzo dia origine a un buon film. «Il grande sonno», primo romanzo di Raymond Chandler che lo pubblicò nel 1939 (Mondadori l'ha riproposto recentemente, aprendo la collana "Giallo Cinema" che è stata chiusa dopo un anno) è un buon libro. *The Big Sleep* (Il grande sonno, 1946) di Howard Hawks è un buon film. *Marlowe indaga*, 1978, sceneggiato e diretto da Michael Winner, non lo è.
Regista inglese che da parecchi anni lavora per gli americani, facendo la spola attraverso l'Atlantico come i compatrioti Jarrott, Lee-Thompson, Neame, Schlesinger, Yates, Winner gode della mia sincera disistima. Appartiene all'esecrabile categoria degli "yes-men" tronfi e furbi. E' uno specialista di cinema d'azione violenta, e non a caso per diversi film s'è servito o, meglio, s'è messo al servizio di Charles Bronson. Era prevedibile che nell'adattare il romanzo di Chandler badasse soprattutto all'azione. In quest'occasione, inoltre, ha lavorato alle dipendenze di Sir Lew Grade, nominato baronetto per meriti televisivi prima ancora di aver prodotto, in cooperazione con la Rai-TV italiana, come presidente e direttore esecutivo della ITC-ATV, *Mosè* di De Bosio e *Gesú* di Zeffirelli che contribuiranno molto alla sua prossima elevazione al rango di Lord.
Col permesso dei superiori, Winner ha avuto la peregrina idea di trasferire la vicenda chandleriana dalla cupa Los Angeles dei Depressi Anni Trenta a un'Inghilterra solatia dei giorni nostri. Ha lasciato a Marlowe la nazionalità americana non per un sussulto di fedeltà al testo, ma perché sarebbe più facile far passare un cammello per la cruna di un ago che spacciare per inglese Robert Mitchum, scelto perché quattro anni fa era stato un credibile protagonista di *Murder, My Sweet* (Marlowe, il poliziotto privato) dal romanzo «Addio, mia amata» (anch'esso già trasferito sullo schermo nel 1944 da Edward Dmytryck): film nostalgico e carico d'atmosfera di Dick Richards. Tra i due casi estremi, quello del rispetto rigoroso e quello di personaggi che ormai vivono di vita autonoma (i moschettieri o il conte di Montecristo di

Dumas, Dracula di Stoker, Jekyll-Hyde di Stevenson ecc.) e si prestano alle piú libere manipolazioni, è vasta la gamma dei modi in cui si trasferisce un romanzo in film: il "digest" illustrativo; la correzione dei significati attraverso un'apparente fedeltà letterale; la rielaborazione strutturale che rimane nella direzione dell'opera di partenza; la violenza creativa al testo, assunto come pretesto.
Il modo scelto da Winner non è facile da definire. Potremmo dire che è quello di una goffa fedeltà delucidatrice con correzioni irrilevanti. Per motivi insondabili ha cambiato il nome delle due figlie del generale Sternwood (Charlotte e Camilla invece che Vivian e Carmen che evidentemente non gli sembravano abbastanza inglesi), ma nel resto non ha mutato nulla o quasi, limitandosi a ritoccare la vicenda soltanto per chiarirla, con un puntiglio da ragioniere e un accanimento da cane da caccia, affinché lo spettatore capisse tutto, assolutamente tutto.
Occorre ricordare che nella Hollywood del 1946, durante il lavoro di adattamento, Hawks e i suoi sceneggiatori (Faulkner, Leigh Bracket e Jules Furthman) furono cosí intrigati da certi nodi narrativi del romanzo che un giorno telegrafarono a Chandler per farsi spiegare un passaggio della vicenda, e l'autore rispose che non lo sapeva nemmeno lui?
Winner non s'è limitato a fare da detersivo a Chandler con la determinazione di un "terrier", come ha scritto l'inglese Gordon Gow, conducendo lo spettatore per il naso lungo la labirintica pista di omicidi, spaccio di droga e di foto pornografiche e ricorrendo a chiarificatori "flasch-back" per far luce sugli svincoli piú misteriosi, ma l'ha depurato di ogni traccia di sardonica ironia e di sornione umorismo.
Ne è sortito un film che, stracolmo d'azione e di morti ammazzati, è eccitante come un pomeriggio di domenica davanti al televisore, con una "suspense" paragonabile a quella di un giuoco a quiz condotto da Mike Bongiorno e un'atmosfera da cartolina colorata al cromo. Chi ha letto il romanzo o ha visto il film di Hawks, sa che due delle scene piú ghiotte sono il colloquio iniziale nella serra tra Marlowe e il generale Sternwood, e la visita investigativa di Marlowe alla libreria. Basta verificarle in questo film, e confrontarle con l'amena parodia che ne fece Buzz Kulik in *Shamus* (1972) con Burt Reynolds come detective.
Quasi tutti gli attori – tra cui le vecchie glorie James Stewart, Joan Collins, Richard Todd – recitano in modo stracco o sbagliato, sotto o sopra le righe. L'assoluzione si può concedere, con qualche riserva, soltanto a Sarah Miles e a Oliver Reed. Mitchum ha sessant'anni, e non riesce nemmeno a mettere a frutto la sua assopita pinguedine come aveva fatto, grazie a Dick Richards, nel precedente cimento marlowiano. Sembra che attraversi il film per passare alla cassa.

Morando Morandini

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (Incontri ravvicinati del terzo tipo)

r.: Steven Spielberg – **o.**: U.S.A., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 157.

Chi come me ha conosciuto e amato il cinema verso la fine degli anni cinquanta, scoprendo un po' da solo e un po' con l'aiuto di (allora) ignoti critici francesi di nome Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Chabrol, Moullet, Douchet il cinema americano di genere, commerciale, con occhi che il contesto italiano faceva di tutto per chiudere, ha fatto fatica ad abituarsi al cinema americano degli anni '70, cosí diverso da quello classico prodotto industrialmente a Hollywood: dal cinema di Ford e Hawks, di Hitchcock e Minnelli, di Walsh e Lubitsch, ma anche da quello forse meno "classico", già in conflitto con l'apparato, di Fritz Lang, di Nicholas Ray, di Samuel Fuller, di Stanley Kubrick, di Jerry Lewis. La fine, ormai indubbia, di questo classicismo signifi-

ca anche la fine di uno sguardo compatto, talmente sicuro di sé, della forza del cinema, del suo ruolo di mezzo di comunicazione di massa dominante, da non aver bisogno di giustificarsi ricorrendo a prodezze stilistiche o a stampelle ideologiche. L'astrattezza di tale cinema, il suo essere, in quanto cinema di genere fondato sullo star system, distante da un rapporto diretto con la "realtà", è il segno della sua forza. Il cinema classico, e quello americano lo è "per eccellenza", ha un rapporto monumentale col proprio tempo, con la storia e con la geografia del proprio paese; è il monumento che la nazione erige a propria immagine e somiglianza, appunto perché culturalmente essa è in grado di individuarsi in un'immagine e può a livello di massa riconoscere tale somiglianza.
L'evoluzione del cinema sembra aver messo in crisi la monumentalità del cinema classico. Possiamo dare due spiegazioni, fra loro correlate. La prima è che il cinema, in settant'anni di pratica, si è ormai affermato in quanto nuovo linguaggio dell'epoca meccanico-elettrica, e non ha piú bisogno per essere compreso a livello di massa di un codice forte, ben definito, classico appunto. Come un bambino cresciuto, è abbandonato a se stesso, e ne fa di tutti i colori, a cominciare dai "quatre cents coups" della nouvelle vague. Le grandi novità del giovane cinema degli anni '60 – che la mia generazione ha avuto la fortuna di poter leggere anche nel suo stretto rapporto di lotta col padre – mi paiono, oggi, come il disordinato gioco con un codice sfuggito al controllo pianificatore dell'industria, un gioco che alla lunga nasconde, e la cosa è soprattutto evidente per me nel nuovo cinema americano degli anni '70, una confusione linguistica, una sorta di afasia e di precarietà espressiva, un affannoso bisogno di comunicazione irrisolto: un cinema di crisi. L'esibizione del sesso, della violenza e della politica è come una excusatio non petita, che si risolve in accusa manifesta, quella di non aver trovato una propria linea positiva.
La seconda spiegazione di questa crisi del cinema classico è data dalla televisione, la cui inarrestabile affermazione scalza dal piedistallo su cui fino a quel momento si era trovato, e che niente sembrava poter contestare. Uscito bruscamente dalla sua età dell'oro, che è anche la sua età infantile (in-fante, colui che non parla), il cinema è costretto, per sopravvivere – cosí come il teatro scalzato dal cinema – a prendere coscienza di sé, a parlare di sé, a riconoscersi, a definirsi, e a definire il proprio, ormai ristretto, campo d'intervento. Ecco allora che il cinema reagisce disordinatamente, cercando di convincere che la televisione non è che un suo surrogato, e illudendosi perciò che da essa non gli venga alcun pericolo. Dapprima, ancora con la forza del classicismo alle spalle, il cinema produce quella pratica teorica della televisione che è, ai miei occhi, il "cinéma-vérité" o "direct cinema": i film di Pierre Perrault e di Jean Rouch, *Portrait of Jason* di Shirley Clarke, *Warrendale* di Allan King, i film di Shinsuke Ogawa, *El desencanto* di Jaime Chavarri, e *Anna* di Grifi e Sarchielli, videotape-film che è per noi, in qualche modo, un punto d'arrivo. Ma questo cinema, che lascia che sia la realtà a dettar legge, sia tecnicamente e sia anche, come voleva Bazin (un teorico che parlava di televisione senza saperlo), ontologicamente, che non sembra ricercare a priori, per cosí dire, la composizione dell'inquadratura o lo stile di ripresa, che riconduce la fotografia a una "bassa definizione" dell'immagine (ma il suono, la presa diretta, è sempre ad alta definizione), questo cinema non è televisione, è ancora e pur sempre cinema, perché l'avvenimento "colto sul vivo" ha sempre qualcosa di eccezionale, e il cinema ha avuto la pazienza di attenderlo, cosa che la televisione, condannata a riprendere tutto, non può fare che per caso, mentre il lungo lavoro di montaggio che sempre distingue questi film-verità (penso per tutti a *Le règne du jour* di Perrault) ci fa capire come il principio televisivo dell'analisi della realtà sia sacrificato a quello cinematografico della selezione e della sintesi.

L'altro modo in cui il cinema mostra di voler competere con la televisione si manifesta nei film di finzione, come imitazione del linguaggio documentaristico della televisione, come illusoria mimica dell'effetto "diretta". E' questo soprattutto che mi ha disturbato nel cinema americano della fine degli anni '60-primi anni '70 (e che ritrovo anche nella commedia all'italiana e nel cinema poliziesco-politico alla Rosi). Questo tipo di cinema sembra fondarsi su due procedimenti: lo zoom e il montaggio. Entrambi vengono usati al di fuori delle codificazioni classiche, e anzi contro di esse. Lo zoom sostituisce e rifiuta tanto l'inquadratura stabile, l'angolazione ben calcolata, quanto la precisa direzionalità del carrello, e si caratterizza per la minore definizione dell'immagine rispetto agli obiettivi a ottica fissa. Il montaggio abbandona le regole ritmiche del cinema tradizionale all'affannosa ricerca di un movimento tutto indotto, di un disordine complessivo che, nel migliore dei casi, esibisce la sfiducia in ogni possibilità di "controllo" del campo e della scena. E' un montaggio molto rapido che però nulla ha a che vedere con la (ormai anch'essa classica) scuola sovietica, e che sembra non rispondere ad alcuna logica testuale. Il codice che regolava il piano autonomo e i vari sintagmi narrativi del cinema classico sembra essere esploso senza fondare nessun altro codice o perlomeno, dato che questo non ha senso in termini semiologici, abbandonando ogni pretesa di codice forte. Zoom e montaggio rapido sembrano voler comunicare, al massimo, una apparenza di frenesia e una suggestione del disordine, ma il più delle volte sembrano guidati da una paradossale estetica del "brutto", che poi, con mio stupore, funziona benissimo agli occhi dei più giovani *cinéphiles* e di quella critica che aveva degnato di uno sguardo distratto il cinema americano classico.
E' un cinema, questo, che sembra avere sfiducia nel cinema proprio nel momento in cui esso, liberatosi dalle "restrizioni" di un codice forte, si apre a tutte le possibilità di sviluppo. Il venire meno di questa "censura", che corrisponde poi anche a un venir meno della censura propriamente detta, sembra produrre soltanto un'apparenza di libertà o meglio di licenza nei contenuti: le scene d'amore, fino alle soglie ontologiche della pornografia, invece dei classici letti separati; l'indiano buono e vivo invece che nelle mani dei "reazionari" Ford e Walsh; la violenza indiscriminata invece di quella ritualizzata di Cagney o Bogart. I primi vagiti di questo nuovo cinema americano degli anni '70 sono nella direzione di un ampliamento del campo del "visibile" e di una dissacrazione del genere che si risolve in una commistione di generi, senza che la licenza o libertà si converta ancora, dal punto di vista industriale, in un nuovo tipo di codificazione, cioè di pianificazione produttiva. (Il problema, naturalmente, andrebbe studiato anche in rapporto alla crisi del modo di produzione hollywoodiano, andrebbe fatto in sede diversa da una recensione).
Quella che ho descritto mi appare oggi, che lo guardo si è fatto meno severo e che il cinema classico grazie ai club-cinema e alla televisione non è più uno scrigno di perle preziose, una forma di malattia infantile del cinema nella nuova epoca della televisione, la fiducia dei nuovi modelli che vanno delineandosi, e la cui validità mi fa perdonare la fascinazione del brutto che vi individuavo costringendomi forse anche a un'autocritica.
Robert Altman si pone al centro di questo nuovo cinema, come colui che sintetizza il passato e il futuro del cinema americano, ricoprendo un po' il ruolo che Orson Welles aveva coperto annunciando la crisi del cinema classico negli anni '40 (ma *Citizen Kane*, nel momento in cui ricorreva all'aiuto dell'estetica e dell'ideologia per erigere un monumento *critico* alla nazione americana, non rinunciava alla forza e alla compattezza del classicismo: è un film da manuale, senza un'inquadratura sbagliata: dopo le cose cambiano). L'appiattimento dell'immagine, la valorizzazione della superficie schermica, sono televisivi; sinestesico, elettronico, è il decentramento dei punti di vista e

di ascolto; il comportamento di certi attori è hawksiano; mentre tutto ciò che è "brutto" nel primo cinema americano degli anni '70, modernismo stilistico e ideologico, in Altman è presente ma, per cosí dire, filtrato da una riflessione teorica.
Ma Altman, proprio per il suo statuto d'autore, non costituisce un modello. Dove invece mi sembra di individuare delle linee di cinema che costituiscono un modello è in direzioni opposte ma convergenti per quanto riguarda la fondazione di modi di fare cinema nell'epoca della televisione che possono manifestarsi al di là della nozione d'autore (e questo anche se per vizio antico darò loro un autorevole nome). La prima è la *linea Cassavetes* (che si ricollega alla classica linea Renoir). E' la linea di un cinema della parola e dell'attore, cinema "diretto" e "realistico" che, senza piú bisogno di mimare la televisione, si rivolge però a un pubblico abituato alla televisione. E' un cinema a bassa definizione, un cinema come mass medium integrato al quotidiano (tramite la TV) invece che come industria del tempo libero separato dal lavoro quotidiano, è un esempio di cinema "parlato" o "orale" invece che "scritto". E' un cinema sinestesico nella direzione indicata dalla televisione e prima dal rotocalco. E' un cinema diretto. Sono su questa linea ottimi film come *The Heartbreak Kid* (Il rompicuori) di Elaine May e *Annie Hall* di Woody Allen (un comico a bassa definizione, televisivo, in opposizione allo schermico Jerry Lewis), o anche *Dog Day Afternoon* di Lumet o *Next Stop: Greenwich Village* di Mazursky. Gli Oscar ad *Annie Hall* e la Palma d'ora a *L'albero degli zoccoli* dimostrano che l'industria è interessata a questa linea di cinema (Del resto è una storia che si ripete, e che andrebbe studiata in tal senso: si ricordino gli Oscar e il Grand Prix a *Marty*). E a proposito del film di Olmi, vale la pena di dire che il futuro del cinema europeo, che non sembra avere la possibilità industriale e forse anche culturale di competere con gli USA nel campo del cinema-cinema di cui dirò (quel cinema che è per eccellenza internazionale, in quanto prodotto per un pubblico che non conosce frontiere, proprio perché lavora su un immaginario collettivo per il quale le nozioni di tempo e di spazio, di storia e di geografia, non funzionano secondo i parametri della realtà esterna), il cinema europeo dicevo può vincere una sua battaglia "specializzandosi" proprio nel campo del cinema "televisivo", che è poi fatalmente cinema prodotto dalla televisione, nel senso anche di un cinema "regionale", né illusoriamente nazionale, in un'epoca in cui il capitale non conosce frontiere, né internazionale; cinema regionale, cioè cinema delle culture locali, come insegna il film di Olmi, o cinema del privato, del comportamento individuale, cinema microantropologico, come insegnano *L'amour fou*, *La maman et la putain*, *Scene da un matrimonio* o *Anna*, che si inseriscono con autorità nella linea Cassavetes.
Ad essa controppongo la *linea Kubrick* (le cui origini storiche sono molteplici: potrei citare, in differenti contesti, Ejzenštejn e Murnau, Hitchcock e Welles, Ophuls e Sternberg): la linea del cinema *schermico*, alla quale appartiene di pieno diritto il film che questa recensione non sembra ancora avere recensito, *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (d'ora in poi *IR3T*). Se è vero che la crisi del cinema determinata dalla televisione non è tanto crisi del film, perché essa si nutre ancora in larga parte della diffusione di opere cinematografiche, o le produce, è però vero che stiamo assistendo a una crisi dello schermo e della sala cinematografica. La linea Kubrick riscopre ed esalta proprio lo schermo e la sala, come riquadro magico e luogo oscuro dove si sogna ad occhi aperti. I film della linea Kubrick sono ad alta definizione, hanno bisogno di uno spazio e anche di un tempo monumentali, che nulla hanno a che vedere con lo spazio domestico, l'ascolto "distratto" e il tempo parcellizzato propri della televisione. Questo cinema-cinema corrisponde a una ridefinizione assertiva dello spazio schermico in quanto nuovamente distinto dalla confusione cinema-realtà

prodotta dalla televisione, a una codificazione e a una simbologia forti che diano alle immagini e ai suoni una loro specifica distinzione. Naturalmente, la crisi del cinema classico nel momento in cui viene superata lascia anche le sue tracce, per cui la ridefinizione di uno spazio e di un tempo schermico privilegiato passa attraverso una riqualificazione del genere, della scena, del campo, della giunta di montaggio: commistione dei generi o fondazione di supergeneri, mobilità spazio-temporale e decentramento dei punti di vista, alternativa di pieni e di vuoti narrativi, cinema sinestesico in quanto sintesi dinamica e calda delle varie arti anche nelle loro varianti "moderne". E' un cinema stupefacente, che stupisce e, dicono i moralisti, instupidisce, cinema del meraviglioso e del magico, cinema popolare e tecnologico. Anche questo cinema si può dire che abbia avuto un precedente pratico-teorico d'avanguardia: è l'underground made in USA che, nel momento stesso in cui tentava regressivamente di riportare il cinema alla poesia e alla pittura, ne esplorava le zone di frontiera e le possibilità magiche nell'epoca della tecnologia avanzata, funzionando da laboratorio artigianale per quella che sarebbe diventata, in campo industriale, la scienza degli *effetti speciali*, inaugurata da Kubrick e da Douglas Trumbull in *2001: Odissea nello spazio* (si dice anzi che Kubrick abbia avuto rapporti diretti con cineasti soi-disant underground come Jordan Belson e i fratelli Whitney). Cinema, quindi, come effetto speciale, come forma di specializzazione nel campo dell'espressione audiovisiva rispetto alla televisione: film catastrofici, film dell'orrore, film di fantascienza, *L'inferno di cristallo*, *L'eretico*, *Guerre stellari*, ma anche i film che utilizzano il fascino schermico senza ricorrere necessariamente agli effetti speciali, come *Chinatown*, *Night Move* (Bersaglio di notte), *Barry Lyndon*, *The Parallax View* (Perché un assassinio), *Carrie*, *New York New York*.
Questo cinema sembra manifestarsi solo in presenza di una grande industria, come progetto globale, anche nel senso che si rivolge a un pubblico internazionale, nella tradizione di *Via col vento*. E' chiaro, a questo punto, perché considero ingenua l'affermazione di Jean-Claude Biette, che nel n. 287 dei «Cahiers du Cinéma» definisce giustamente *IR3T* «un film dell' "on"» dando però alla sua affermazione un valore negativo, in linea con la teorizzazione della rivista sul cinema "esperanto". Certo, *IR3T* è un film "senza autore", un film che al limite potrebbe essere stato realizzato col computer, un prodotto della grande industria che si fa carico di tutte le pulsioni d'autore, di tutta la soggettività che ha traversato il cinema degli anni '60 per ricomporla entro il piano del capitale. Il riferimento a Kubrick, l'aspetto filosofico del film che rimanda a *2001*, ne comporta anche un superamento; se l'esperienza di Kubrick, che riesce a tenere insieme autore e industria, è un'esperienza eccezionale, come tale irripetibile, *IR3T* vuole invece imporsi come un modello per l'industria. Un recente numero della rivista «American Cinematographer» (gennaio 1978) mette chiaramente in luce l'assenza di un progetto d'autore nel caso di questo film. La presenza di Truffaut, che dal punto di vista americano può essere considerato come l'autore europeo par excellence, si giustifica, oltre che per il fatto di essere «il detentore del vero (the *true*) sugli *UFO*» (come suggerisce Biette giocando abilmente sulla pronuncia del cognome del regista francese), perché sta emblematicamente a rappresentare ciò che resta, sulla terra, dell'autore e della soggettività mentre gli americani si danno anima e corpo agli extraterrestri. Truffaut, del resto, è uno dei tanti riferimenti al cinema classico che costellano il film, e che riportano la sua tensione verso il futuro a una dimensione controllabile, che mancava nel film di Kubrick. Non alludo soltanto ai *Dieci comandamenti* che si intravede in TV (che paradosso!), alla luce rossa che arriva sempre ultima dietro alle astronavi come in un cartoon o alla scalata della Devils Tower (i riferimenti sono ai tre grandi cineasti popolari del cinema USA: De-

Mille, Disney e Hitchcook - *North by Northwest*, e da nord-nord-ovest proviene la grande astronave "Madre"); è l'impostazione complessiva del film che tende costantemente a riportarci a una situazione terrestre, che vuole ancorarci a qualcosa di déjà vu, a personaggi credibili, a ipotesi possibili, sia pure con una dimensione biblica dello sguardo, per cui si potrebbe dire che fine del film è ritrovare la dimensione biblica (l'esodo, i dodici apostoli che seguono il nuovo Cristo-UFO abbandonando ogni legame terrestre) a partire dalla dimensione familiare piccolo-borghese (sempre per restare a ciò che nel film si vede in TV: *I giorni della nostra vita* con Macdonald Carey). Le dichiarazioni dei collaboratori del film nel numero citato di «American Cinematographer» sono in tal senso concordi. Vilgos Zsigmond: «Sono quasi dovuto tornare a una tecnica di illuminazione conservatrice. (...) Questo è un film che richiede di tornare ad usare tutte le tecniche e le apparecchiature di un tempo». Joe Alves (scenografo): «Abbiamo cercato ci mantenere il *design* e l'arredamento a una sorta di livello "odierno". L'intenzione non era affatto in direzione futuristica». Spielberg: «Il pubblico non deve mai perdere la sua identità terrestre. Questo non è un film di fantascienza. Non è un film futuristico. Non è un film sulle pieghe del tempo. E' un film su ciò che la gente crede che stia realmente avvenendo. (...) era importante per me radicare il film su una sorta di realtà comune». Douglas Trumbull: «Noi (D.T. e Richard Yuricich, direttore della fotografia per gli effetti speciali) pensiamo che nonostante tutti i sofisticati sistemi elettronici, le nuove macchine da presa, le invenzioni speciali a cui potevamo pensare, alla fine *IR3T* non avrebbe potuto essere realizzato senza una piena comprensione e incorporazione dei valori estetici classici di composizione, illuminazione, azione e ritmo». Il che poi vuol dire, sempre per citare Trumbull, che «i migliori effetti speciali sono quelli che il pubblico non vede», ovvero, come dice Alves: «Questo film è come un iceberg. Il pubblico vedrà le punte, ma l'incredibile base di studi e problemi che a volte sembrano insormontabili non sarà visibile».

«El sol salió de noche y me cantó» (il sole è sorto di notte e mi ha cantato) dice il vecchio dal volto ebete all'inizio del film: ebete e beato, poiché ha avuto una "visione". Egli è un illuminato. Tale lo spettatore di *IR3T*, condotto per mano da François Truffaut, che rappresenta il Virgilio della situazione, una guida la cui illuminazione, però, è parziale, legata piuttosto alla comprensione dei fenomeni che non al "salto" necessario per sperimentarli. Truffaut, come Spielberg, dirige con intelligenza e con cuore il viaggio, ne amministra le varie tappe, ne fa insomma la mise en scène. Il destinatario del viaggio resta però sempre lo spettatore: che può decidere di restare dietro le quinte, come Jillian, o di entrare definitivamente dentro lo schermo (dentro il ventre della Mother Ship) e "perdersi", come Roy. Ma dallo schermo e dal "viaggio" si può tornare a terra, purché si abbia la stessa incantata fiducia e disponibilità a "rinascere" del piccolo Barry. Lo sguardo "infantile", che *IR3T* condivide con DeMille, Disney e Hitchcock, è quello richiesto dal cinema schermico nell'epoca della tecnologia avanzata; questo sguardo è uno sguardo *positivo*, affermativo, epico, e questo cinema è un *cinema di risposte*. (Julia Phillips, produttrice: «Mi piace il fatto che il film sia positivo, specialmente dato che il mio ultimo film è stato *Taxi Driver*»). Le preoccupazioni di Spielberg, di radicare il film su una realtà comune, corrispondono alla volontà di rendere credibile il suo ottimismo, di rendere operativo il "messaggio". Ma, come in ogni film di risposte (per questo concetto rimando a un mio articolo su «Cinema & Film» n. 4), la positività si manifesta solo dentro l'illusione, che è qui sia lo statuto schermico sia il riferimento al genere (anche se non necessariamente a quello di fantascienza), schermo e genere che "isolano" l'esperienza del film e ne fanno, pur sempre, un'esperienza eccezionale. Bisogna però aggiungere che la positività del film si manifesta anche fra le sue pieghe, nel

linguaggio musicale e gestuale con cui si comunica con gli UFO e nel superamento dei pregiudizi nazionalistici tipici del genere (ecco altri due motivi per scegliere Truffaut: egli è colui che aveva comunicato per gesti con un "diverso" in *L'enfant sauvage*, ed è un francese e un europeo in un ruolo che in un film di fantascienza degli anni '50 sarebbe stato quello di un ufficiale dell'aeronautica statunitense). Alla base del film c'è il sogno, questo sí americano, di una tecnologia dolce che rimanda a McLuhan e a Buckminster Fuller; e potremmo addirittura dire che gli UFO di questo film altro non sono che l'emisfero destro del cervello, di cui parla McLuhan, quello che controlla il lato sinistro del corpo, e che produce il senso spaziale, musicale, acustico, l'espressione artistica, simbolica e non-verbale, cervello sinestesico e della comprensione simultanea, elettronica (una volta si diceva: intuitiva), la cui gestione futura, sempre secondo McLuhan, è nelle mani del terzo mondo. L'abbandono da parte della potenza tecnologica occidentale di un proprio uomo, il Richard Dreyfuss della prima generazione cresciuta con la TV (vedi *American Graffiti*), non è priva di significato in questo senso. La dolcezza del film sta anche nella sua struttura non deterministica, nella successione aperta di ampie sequenze dal collegamento non lineare, nell'alternanza di varie linee narrative che sembrano incrociarsi a volte per puro caso, fino a confluire, sempre determinate da un caso che si produce oltre la logica, nella lunga sequenza finale, punto d'incontro armonico, ma eccezionale, delle varie linee convergenti dal cielo e dalla terra, ai piedi di una Torre del Diavolo-Torre di Babele la cui unica minaccia è quella prodotta dalla paranoia dei terrestri (la stessa paranoia che Spielberg, dopo *Duel*, *Sugarland Express* e *Lo squalo*, supera in questo film).

Adriano Aprà

ECCE BOMBO

r.: Nanni Moretti - **o.**: Italia, 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 159.

In *Io sono un autarchico* il patetico Fabio strapazza al telefono (ma è tutta una finta...) il critico che dovrebbe assistere alla prima del suo spettacolo: situazione che ricorda da vicino l'assurdo rapporto felicemente espresso in un'opera di felliniana memoria, dove il protagonista Guido simula l'impiccagione del saccente personaggio proprio nella saletta di proiezione. E' probabile che in qualsiasi campo dell'arte si odi e si ami allo stesso tempo la figura del critico e la sua carismatica funzione di "giudice-arbitro": guarda caso, se Moretti e i suoi film godono di tanta notorietà, non è dovuto soltanto alla pronta risposta del pubblico ma anche e soprattutto ai fiumi d'inchiostro che tra le macerie dei miti satireggiati da Nanni senza parsimonia ne hanno eretto uno nuovo e, per il momento, piuttosto appariscente: tale almeno da restare nei suoi limiti un "caso" inconsueto e forse irripetibile nella storia recente del cinema italiano.
Raramente la critica di casa nostra (quotidiani e riviste d'ogni tipo: dalle piú frivole e sciocche a quelle specializzate) è stata cosí compatta nell'appoggiare l'opera di un autore cinematografico: incuriosita e stuzzicata dal primo lungometraggio in super-otto, si era mostrata piú che condiscendente nei confronti di un'operina certo non priva d'interesse ma tutto sommato non tanto importante quanto si volle far credere. Piú fragorosa bomba è esplosa con l'uscita del nuovo film, destinato già in partenza ai normali canali distributivi e subito sperticatamente osannato dalla grande maggioranza dei recensori.
Non meraviglia il passaggio immediato del giovane autore al cinema professionale, passaggio determinato non solo dalla sua comprensibile ambizione di uscire dal ghetto del formato ridotto e dei circuiti alternativi, ma soprattutto dalla pressione del mercato, in cerca di autori nuovi che siano un "investimento" sicuro. Il settore vive

una crisi di cui la mancanza di idee è solo un aspetto, probabilmente un alibi per chi (e sono in molti) non vuol correre il rischio di ribaltare una situazione cristallizzata.
Ed ecco che un bel giorno nasce un "enfant prodige", un Delfino, capace, forse, di salvare le sorti del boccheggiante cinema italiano, perché ha idee e piace al pubblico (quindi farà far soldi...).
Molte ovazioni, poche e blande riserve per il primo film. La piú totale compattezza per *Ecce bombo*.
Mi è difficile condividere tanto entusiasmo, soprattutto per quanto concerne *Io sono un autarchico*...
Obiettivamente i meriti del giovane autore e i pregi della sua operina in super-otto non sono pochi né sottovalutabili: è cosa notevole realizzare un film di durata "normale" e di un certo respiro con le possibilità che offre il formato ridotto, irrimediabilmente dilettantistico. La disinvoltura tecnica raggiunta da Nanni è notevole, e sapiente l'intuizione dell'argomento e dei personaggi, grazie a cui gli improvvisati attori si son trovati a ricoprire ruoli molto vicini all'esperienza di ogni giorno (sia pur nell'accentuazione degli aspetti umoristico-grotteschi) ed in un certo modo hanno reinterpretato se stessi, comunicando alla fragile vicenda una dose discreta di credibilità. Moretti come attore è indubbiamente un personaggio: sa essere spiritoso, fa sorridere col suo fisico dinoccolato e con l'aria sorniona di finto-tonto-furbo, e come regista riesce a sfruttare anche negli amici le caratteristiche piú stimolanti per un racconto cinematografico di carattere satirico (si pensi a Fabio Traversi, patetico "intellettuale-artista" dall'aria melanconica, contrapposto al personaggio interpretato da Nanni, altrettanto frustrato e incapace a realizzarsi ma piú estroverso e vitale).
La tematica poteva essere stimolante nella sua attualità, come di rado accade di notare nei film italiani recenti: ma una visione un tantino smaliziata e non troppo condiscendente non può non far nascere delle perplessità sul tipo di operazione condotta con indubbia abilità, nonché con furbizia, da Moretti. L'operina, che satireggia bonariamente (e senza vera "ferocia") la confusione, la superficialità, la non cultura e la pochezza, è espressione del medesimo qualunquismo su cui invita a sorridere: i dialoghi sono inzuppati di tutto un po', e spaziano dal sesso alla politica, dal cinema al teatro, dalla pornografia alla droga... e spesso tali nuclei problematici vengono toccati frettolosamente, talora in funzione di una scenetta comica o di una battuta facilotta, (finendo per non andar molto lontano dalla longeva commedia all'italiana, aborrita da Nanni...). La sceneggiatura fa di ogni erba un fascio e le frecciatine vanno in tutte le direzioni senza lasciare traccia né stimolare una piú approfondita analisi. Lucidità e "controllo" vengono spesso a mancare, e i piani si confondono maldestramente (o furbescamente): di certi episodi e battute non si riesce a capire quale sia la chiave di lettura rispondente alle intenzioni del regista. Le carte spesso si confondono: vedi le lunghe chiacchierate-monologhi dei due protagonisti, dove si intrecciano riflessioni in cui Moretti crede (la critica di certo cinema, i continui riferimenti polemici a un regista come la Wermüller...) ad altri che ridicolizzano il diffuso velleitarismo intelletualistico giovanile, frammisti per di piú a frequenti e calcolatissime uscite di una comicità spicciola e gratuita. Forse *Io sono un autarchico* è piaciuto proprio perché facile e qualunquistico sotto una gratificante patina di "impegno", perché dà l'illusione di dire molte cose importanti senza affrontare seriamente alcun problema, facendo d'altra parte scattare nei giovani spettatori che si ritrovano piacevolmente strapazzati sullo schermo un meccanismo di pronta identificazione.
Ecce bombo è in parte diverso. L'impostazione piú matura, la meglio definita posizione dell'autore che si rivela piú lucido e controllato, la ricchezza e l'omogeneità delle situazioni rendono il film piú coerente di *Io sono un autarchico*. La "vis comica" di Moretti si è fatta piú graffiante e intelligente (pur giocando sugli stessi elementi e par-

tendo da analoghi presupposti) e la totale libertà con cui procede la non-narrazione, svincolata anche dal debolissimo filo conduttore che aveva caratterizzato il film precedente (la messa in scena di uno spettacolo teatrale), riesce ad incuriosire.
La prima parte è decisamente riuscita e la raffica di "trovate" spesso felici cattura l'attenzione raggiungendo nei momenti migliori la comicità traboccante o la vera commozione (la notte in riva al mare ed il risveglio al grido dello straccivendolo, i colloqui con la madre...). Nella seconda parte ci si allontana alquanto dal cortissimo respiro che caratterizzava le prime scene e Moretti non riesce ad evitare momenti di noia e sfasature di vario genere, soprattutto quando si cala in una dimensione piú amara, pensosa e, in certi momenti, quasi drammatica. Cosí tutto il lungo finale, dove l'azione converge nella visita all'amica schizofrenica, manca di compattezza, si dipana con fatica fino a disorientare lo spettatore, mostrando con evidenza che il giovane regista sa controllare la materia là dove il respiro è corto o cortissimo, mentre è ancora incerto quando affronta episodi piú complessi.
Il film non è "difficile", né perfetto: ha una freschezza ed una godibilità tutte sue, ma non può negarsi che strizzi l'occhio al grosso pubblico ricorrendo spesso a soluzioni facili (che ricordano certi momenti di *Io sono un autarchico*). Sul piano stilistico, poi, tradisce spesso una rozzezza che sorprende: apprezziamo i repentini ed efficaci cambiamenti di piano (la scena in macchina, quella in periferia con i palazzoni sullo sfondo), le scarne inquadrature fisse, le poche ma funzionali carrellate, la recitazione volutamente non professionale e la presa diretta del suono; ma notiamo anche gli stridori di un montaggio spesso asmatico (e qui le responsabilità vanno cercate in sede di regia), certi passaggi forzati, gli sfasamenti e le lungaggini dell'ultima parte.
Non è tutto oro colato, insomma, questo nuovo Moretti. Qualcuno ha ricordato *I vitelloni* di Fellini, altri hanno celebrato il caso *Ecce bombo* come un avvenimento cinematografico analogo a quello di *I pugni in tasca*, altri ancora hanno azzardato paralleli con i maggiori comici americani... Non credo sia il modo piú giusto di favorire l'avvento di giovani autori: una severità aliena dalla piaggeria è certo piú costruttiva degli entusiasmi immotivati.
Certo, non si può non apprezzare il piú maturo atteggiarsi di Nanni Moretti nei confronti degli argomenti, delle situazioni e dei personaggi che si intersecano in *Ecce bombo*. Lontano dalla confusione riscontrabile nella prima operina in super-otto, il taglio è ora lucido, l'impostazione abbastanza compatta e coerente; anche qui i problemi appena sfiorati si affollano, anche qui viene offerto un fitto ventaglio di possibili riflessioni, né si fa risparmio di satira pungente: ma benché l'autore offra innanzi tutto se stesso come bersaglio della propria ironia, egli sembra porsi in realtà mille miglia lontano dal mondo rappresentato: fa scattare un evidente meccanismo di distanziamento, per cui giovani disorientati incapaci di comunicare, fratelli nevrotici, coppie infelici, genitori disperati ed insegnanti impotenti, organizzatori di radio e televisioni private, vengono visti con occhio palesamente "distaccato", e forse con scarsa partecipazione. Qualcuno ha osservato, dopo la visione del film: «Sembra fatto da un vecchio». Osservazione non troppo generosa, forse, ma sostanzialmente azzeccata.

Piero Sola

LOOKING FOR MR. GOODBAR (In cerca di Mr. Goodbar)
r.: Richard Brooks – **o.**: U.S.A., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 162.

Nel cinema degli anni '70 tra i numerosi "filoni" che hanno riorganizzato i modelli narrativi del cinema statunitense, il "woman film" ha caratteristiche e svolge una funzione produttiva e simbolica molto particolari.

I filoni si delineano e crescono sui resti dell'esplosione o del deperimento dei "generi" classici divenuti, dal secondo dopoguerra, sempre meno capaci di circoscrivere, nelle strutture del racconto, oggetti e personaggi non immediatamente riducibili alle regole della finzione. Il "woman film" fonda la propria peculiarità rispetto agli altri filoni non tanto su una maggiore stabilità narrativa – infatti tutti i filoni risultano *istituzioni* deboli che vincolano la propria riconoscibilità e le proprie differenziazioni alla *story* di un personaggio (camionista, studente, reduce, negro, operaio) – quanto ad almeno tre questioni: a) il "woman film" e la tradizione della rappresentazione cinematografica della donna o del *femminile* a Hollywood; b) la nuova recitazione nel "woman film" e il divismo nel cinema classico; c) il "woman film" e l'accesso nell'apparato hollywoodiano delle donne come quadri artistici e tecnici.
Se la terza questione appare piú specifica e connessa al *lavoro* ideativo e realizzativo da parte delle donne, le prime due investono la produzione piú recente di film in cui la donna o le donne costituiscono il tratto narrativo principale, il soggetto della messa in scena, la figura centrale del racconto, anche perché continua ad essere il regista-uomo colui che disegna l'universo della femminilità e, tralasciando le ovvie ideologizzazioni del fenomeno, questo comporta un'articolazione del lavoro sul set e della finzione che in alcuni registi quali Stroheim, Sternberg, Hitchcock, Altman, Rivette, Polanski, sarebbe opportuno approfondire. *In cerca di Mr. Goodbar* di Richard Brooks non si sottrae ai problemi premessi sinteticamente e partecipa con *Giulia*, *Una donna tutta sola*, *Due vite una svolta*, *Norma Rae* (tanto per citare alcuni dei film piú sintomatici) alla definizione delle convenzioni del filone.
Joan Mellen in un libro per molti versi discutibile e superficiale scrive: «A malincuore si concede alla donna una parvenza di autonomia, la sostanza però rimane immutata. L'esteriorità può anche piegarsi ad una falsa anticipazione di sfida a vecchi valori ed immagini, ma la sostanza dei fatti non fa che rafforzare il punto di vista già stabilito e ora ulteriormente rafforzato dal ricorso puramente nominale ad un nuovo tipo di "coscienza". (...) La raffigurazione sullo schermo cinematografico della donna liberata o autosufficiente, per quanto rischiosa, avviene sempre in modo sottilmente sgradevole, cosí da rafforzare implicitamente i vecchi ideali» («Donne e sessualità nel cinema d'oggi», p. 9). Il *plot* di *In cerca di Mr. Goodbar* conferma l'ambiguità di una raffigurazione femminile in cui la confusione e l'incertezza del personaggio si lega a una sessualità nomade, "autonoma" e soprattutto esposta.
Teresa Dunn (Diane Keaton) inscrive sul proprio corpo la partizione e la scissione tra due immagini, tra due rappresentazioni possibili dell'essere donna al cinema: da un lato la rassicurante maestra di bambini sordomuti, dall'altro l'inquietante frequentatrice di "single bar" disponibile ad incontri e a rapporti sessuali utili a confermare o acquisire una emancipazione dall'altra vita. Teresa Dunn è un personaggio/donna diviso tra il giorno e la notte, tra luoghi "familiari" alla scenografia della narrazione cinematografica e luoghi (itinerari metropolitani, bassifondi, bar, locali pubblici, stanzette) altrettanto familiari ma *descritti* con occhio televisivo, tenendo conto di suggestioni iperrealistiche come si conviene ad una regia che conserva un rapporto tra le strutture della fiaba e l'effetto di reale.
Questo rapporto, che risulta constantemente in gioco nella produzione cinematografica degli ultimi venti anni, non può non apparire in una filmografia, quale quella di Brooks, che si è formata attraverso numerose fasi dell'industria hollywoodiana: dalle prime sceneggiature con Dmytryk, Daves e Huston alle soglie degli anni '50 fino alla crisi e alla transizione verso la "new Hollywood".
Una filmografia discontinua e frammentaria in cui il patrimonio simbolico dei "generi", a differenza di altre esperienze cinematografiche, non viene messo in questione, citato o riformula-

to, ma neppure semplicemente sottoposto ad una *riscrittura* scolastica. Ne deriva un cinema in cui l'intreccio, l'ordine dei ruoli, una gerarchia dei personaggi sono gli interessi principali del regista sia che si tratti di un film western (*L'ultima caccia* o *I professionisti*) o di un film che tenti una mediazione letteraria (*Lord Jim*).

La direzione degli attori rimane per Brooks una delle preoccupazioni maggiori anche in un cinema che, secondo le tendenze piú recenti, ha privilegiato la funzione dello "screenplay", la scelta di una "buona storia". E il lavoro sul corpo di Diane Keaton, sulla sua recitazione "nervosa", sui tic, sul "naturalismo" televisivo dei suoi movimenti è un aggiornamento del lavoro sul corpo di altri attori: Elizabeth Taylor (*La gatta sul tetto che scotta*), Goldie Hawn e Warren Beatty (*Il genio della rapina*), Gene Hackman e Candice Bergen (*Stringi i denti e vai*).

La separazione sin troppo dichiarata tra due ruoli del femminile e l'omicidio finale che "punisce" o meglio cancella dalla *fiction* la seconda raffigurazione segna le difficoltà per l'apparato hollywoodiano di costruire un repertorio di nuovi modelli, personaggi, ruoli, tematiche femminili che accedano all'universo del racconto. Le difficoltà dipendono anche da quelle due questioni appena segnalate precedentemente. Infatti se Hollywood con i personaggi interpretati da Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Barbara Stanwyck, Bette Davis ha già sperimentato e costituito una "memoria" cinematografica popolata da protagoniste femminili, è necessario sottolineare che l'immagine della donna, come *soggetto* principale del racconto, poggia su due garanzie molto precise. La prima è data dallo statuto di diva dell'attrice, la seconda dal fatto che la contrapposizione uomo-donna è risolta, per lo piú, nella opposizione tra ruolo maschile e ruolo "non maschile", intendendo per "non maschile" l'assunzione da parte delle protagoniste femminili di tratti ritenuti dell'uomo.

Dissolta la prima delle due garanzie dalla trasformazione del divismo e dall'affermazione del "new acting" (di cui in campo femminile Diane Keaton può essere considerata una delle esponenti piú interessanti) Brooks ha operato sui tratti maschili dell'intraprendenza sessuale cercando di costruire per la Keaton una singolare maschera di "dark lady" d'altri tempi e con altre possibilità, rinchiudendola nello spazio claustrofobico dell'orrore urbano.

Enrico Magrelli

SATURDAY NIGHT FEVER (La febbre del sabato sera)

r.: John Badham – **o.**: U.S.A., 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 166.

Nel 1962 Edgar Morin individuava il modello della "cultura di loisir" nella vita dei «moderni divi, eroi dello spettacolo, del giuoco e dello sport». Quelli erano anni di favorevole congiuntura neocapitalistica; gli eroi attuali non possono non tener conto della crisi.

Da ciò discendono alcune risultanze. Prima di tutto, la vittoria è un traguardo irrealistico, che fa uscire Rocky sconfitto dal grande incontro e riconoscere al protagonista della *Febbre del sabato sera* che la coppia portoricana gli è stata superiore, pur avendo ufficialmente vinto lui la grande gara di ballo. La vera vittoria, comunque, si consegue nella sfera intima: ambedue i personaggi trovano o rinsaldano un legame d'amore. Un altro esito della crisi consiste nella permutazione in base alla quale se prima un attore famoso interpretava la parte di un sottoproletario che, in genere con i guantoni della boxe, raggiungeva la fama internazionale, ora Stallone e Travolta costituiscono essi, in ciò che come preparazione e lancio del film è parte integrante di questo, il *caso* di giovanotti senza un soldo arrivati dal niente alla fama mediante il cinema – attraverso l'interpretazione di personaggi che hanno un fugace momento di celebrità per poi, "realisticamente" stando ai tempi, ripiombare, sia pure a cuore scaldato,

nelle livide borgate da cui s'erano mossi. Si accentua, cosí, la rilevanza del meccanismo dello spettacolo, quasi svuotato della sua polpa tematica (che era un dato indefettibile, temporibus illis, del cinema americano). Stallone e Travolta esibiscono se stessi attraverso il cinema, secondo una tendenza che in qualche modo paradossale può equivalere, nel campo delle comunicazioni di massa, ai procedimenti analitici delle avanguardie. La linea dell'attore americano, dal grande mimetismo istrionico dell'età aurea all'ironia nervosa degli antidivi, scarica i suoi terminali magnetici, con questi due personaggi, nella base piú indifferenziata delle aspirazioni e proiezioni del pubblico.

E' una linea che sviluppa queste conseguenze in modo tanto piú sveltamente cinico – in parallelo al candore bassorepertoriale delle vicende e dei tipi – quanto piú il grosso di quel pubblico si è ritratto dai vecchi livelli remunerativi (per orecchie fini il suono dalla cannuccia che aspira quanto piú può in certi angoli è veramente fastidioso). La stessa maschera di Travolta, ancora piú impenetrabilmente rozza di quella di Stallone, sta lí a dire di questo nuovo grado zero assegnabile a una categoria di attori che fanno ormai tutt'uno con l' "idea" del film e sono parte inestricabile della concrezione produttiva – veri oggetti semoventi, come lo Squalo o il camion di *Duel*. Se a Travolta manca, e a ragione, ogni trascendimento recitativo, il film aderisce paciosamente alla sua fisionomia banalizzata – cubo mascellare squassato dal chewing gum, naso a zampa d'anatra e palpebre collose –, offrendosi, col coraggio (premiato) della sua assenza di vergogna, nella "povertà" tutta scoperta della storia e del modo di raccontarla. Il mondo della discoteca 2001 è fotografato con i riflessi del filtro dei matrimoni e delle prime comunioni, usato ancora dai pubblicitari retrogradi e dai cineamatori cretini. Ma non è che i realizzatori del film non lo sappiano: sanno anche che il ragazzo troverà se stesso uscendo dalla famiglia e andando a vivere con una donna che non è solo una pupattola. Questa coscienza plana sbadatamente sui "nuovi" piatti orizzonti d'attesa dei consumatori.

A nessuno, comunque, importa molto del destino del ragazzo (e meno che mai di quello del poveretto complessato che, per dimostrare che non è un omuncolo, fa quattro salti sulle traversine del ponte e annega nell'Hudson – qualche brivido, seppure, è per la situazione in sé, per il volo non per il volato); a chi interessano le parole della canzonetta, anche a sapere l'inglese? A contare è il motivo e l'orchestrazione. Ebbene, i riflessi del filtro nelle scene della discoteca fanno da soli orecchiabilità, motivo e temperatura di questa "febbre". I giovani registi scelti per questo cinema sono "esperti", cioè sanno che trovare se stessi in una balera o in un appartamentino con la ragazza amata è la stessa cosa, per questo cinema. Edonismo societario-competitivo e sfera intima fanno gioco allo stesso modo; non sono piatti instabili di una bilancia, ma parole alternabili di una canzonetta in cui a carezzare è il motivo. Le luci e i riflessi della balera sono volgarotti in modo "cosciente"; i realizzatori sembrano dire: sappiamo anche noi la frustrazione, la disperata evasione di questi ragazzi, eccetera, ma fateci aprire questa parentisi al glucosio, ecco, ve lo diciamo noi che è al glucosio, quindi godetene senza problemi (quando il ragazzo consegna il premio ai portoricani come ai vincitori "morali" della gara, leggi il film che dice: lo so che io non sono quanto c'è di meglio, ma so ciò che voglio). In questo senso si può parlare di autoesibizione dei mezzi, della stessa "miseria" dei mezzi. Ma è in questo senso che il film non regge sul suo stesso piano, scivolando sulla cera tutta lucida del proprio luogo deputato, la balera. Non è abbastanza all' "altezza" dell'ascoltabilità delle canzoni dei Bee Gees, che colano come miele dai favi, e cede al confronto con lo stesso piú manieristico *Grease*, perfetta incastonatura dei propri motivetti. Insomma, *La febbre del sabato sera* è al di sotto del suo stesso sciattato progetto,

perché si esibisce, certo, per quello che è, ma con una punta di moralismo che eccede la dose cinicamente propinabile, tra gli altri ingredienti, come dovuta al genere e al codice. E' per questa punta che l'operazione spregiudicata e metacommerciale perde la cappa e ridiventa miseria di primo grado. Spiattellata a un pubblico per il quale la distribuzione italiana, che mai si smentisce, ha trinciato via alcuni dei più bei pezzi cantati di *West Side Story*, alla sua riedizione nell'ultima stagione (e altri pezzi andavano e venivano nelle altre riedizioni). Questo a proposito di film musicali – passati, evidentemente col pubblico, dalla sublimazione alla frustrazione, cromata e piena di riflessi, del quotidiano, al consumo ingordo di modellini pronti, svelti, non depurati. In attesa che tante sale cinematografiche, come sta avvenendo, si trasformino esse stesse, direttamente, in superbalere alla 2001.

Maurizio De Benedictis

WINSTANLEY (Winstanley)

r.: Kevin Brownlow e Andrew Mollo – **o.**: Gran Bretagna, 1975.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 170.

Il pur boccheggiante cinema inglese è, nella corrente stagione cinematografica, rappresentato sugli schermi italiani da due opere di un certo valore che appaiono altrettante "sorprese": l'ormai celebre *The Duellists*, già premiato a Cannes nel '77 come opera prima, e *Winstanley*, di qualche anno precedente e visto per la prima volta agl'Incontri di Sorrento/Napoli del '76. Con questo film per diversi aspetti curioso e difficilmente catalogabile si ripresentano due autori già segnalatisi nel '64 con *It Happened Here*, "extravaganza" fantapolitica in cui si sviscerava l'ipotesi di una conquista della Gran Bretagna da parte delle truppe di Hitler durante il secondo conflitto mondiale.
Con questo secondo film Brownlow e Mollo trascorrono agilmente e senza traumi dalla Fantapolitica alla Storia. Poiché *Winstanley* è fondamentalmente (ma non solo, come vedremo) un film "storico", come fin dall'inizio lasciano intuire le immagini del prologo che, rapide e stringate, danno con flash suggestivi un sommario panorama politico del momento in cui si svolge la vicenda narrata: siamo nel 1649, è stato giustiziato il re Carlo I ed è nel suo pieno corso la rivoluzione di Cromwell; le particolari condizioni in cui vive il Paese favoriscono il sorgere di movimenti innovatori come quello dei "diggers", poi chiamati anche "levellers" dai proprietari terrieri per le loro aspirazioni all'uguaglianza sociale ed economica. Chi dà il via a questo esperimento di vita comunitaria degli "zappatori" è Gerard Winstanley, un mercante di tessuti londinese ridotto in miseria dalla guerra, scrittore di pamphlet rivoluzionari («"La legge della libertà" è il primo manifesto socialista e formula una teoria sull'uguaglianza come nessuno aveva fatto prima», sostiene Brownlow) e convinto assertore del principio che la terra sia «comune tesoro di tutti». Egli fonda a St. George's Hill nel Surrey, il primo agosto del 1649, una piccola comunità agricola destinata a crescere col tempo e a provocare nei dintorni altre analoghe esperienze: scopo primo, vivere insieme in completa uguaglianza e lavorare le terre incolte del latifondo, che si considera "immorale" lasciare abbandonate. Il film ci mostra la piccola "comune" già avviata e segue via via le alterne vicende che portano al suo disfacimento a causa dei contrasti col potere costituito. Quando tutto sembra essere finito il messaggio di Winstanley, idealista che crede profondamente nella possibilità di una rinnovata organizzazione delle strutture sociali ed economiche, è ancora una volta, malgrado tutto, un messaggio di speranza: «Qui finisco, dopo aver fatto col braccio ciò che era in mio potere perché avanzasse la giustizia. Ho scritto, ho agito. Ho raggiunto la pace. Aspetto di vedere lo spirito toccare il cuore degli altri e che faccia sí che in Inghilterra o in qualche altro luogo la verità sieda.

trionfante». E sono anche le parole di uno dei suoi ultimi libri.
Quel che appare straordinario in un film come *Winstanley* è la capacità di far lievitare con tocco delicato una materia che poteva facilmente risultare arida: gli avvenimenti storici sono ripercorsi con fedeltà, personaggi e situazioni non concedono allo spettacolo facile, ma tutto si carica di un contenuto poetico che trascende la fredda lezione di storia rendendo ricco e sfaccettato il film sotto il profilo emotivo. La profonda e autentica umanità di tutti i personaggi, l'eccezionale presenza ed il «senso» della natura, il sapore della perfetta e quasi maniacale ricostruzione d'ambiente, colpiscono in profondità e lasciano il segno.
Il film è a basso costo, finanziato dal British Institute Production Board che sotto la guida del nuovo direttore Mamoum Hassan tende alla produzione di film che abbiano poche speranze di essere sfruttati commercialmente; ma occorre dire che non pesano né quasi si avvertono le limitazioni di carattere economico: costumi ed ambienti (soprattutto gli interni borghesi: la casa di Platt, il tribunale, etc.) sono del tutto adeguati e restituiscono come di rado il sapore di un'epoca. Evitato il rischio di un calligrafismo fine a se stesso, il film si compone di «quadri» molto belli dove si insiste nell'uso della macchina fissa, sull'alternanza di piani lunghi o lunghissimi (si ricordi la scena stupenda dell'incontro fra Platt e Winstanley, sullo sfondo di un paesaggio agitato dal vento), di primi piani e di dettagli che, nonostante il ritmo lento di gran parte del film, in particolari momenti (la battaglia all'inizio e le scene di distruzione del villaggio) si piegano ad un montaggio concitatissimo. Inevitabile il riferimento al cinema classico di un Ejzenštejn (*Aleksandr Nevskij* in particolare per la scena iniziale) e al cinema nordico, mentre sul piano figurativo il collegamento nasce spontaneo con la grande pittura fiamminga (l'operatore è Ernest Vincze, della scuola ungherese, e la fotografia in bianco e nero è preziosa, ricca di contrasti chiaroscurali).
Un'opera ineccepibile dunque dal punto di vista formale, che compone un interessante affresco di un periodo scarsamente divulgato della storia inglese e che non è privo di agganci con la realtà attuale; ma soprattutto, a nostro parere, un film ricco di fermenti poetici che assume a protagonisti l'uomo e la natura: un uomo teso a migliorare se stesso e la realtà circostante ed una natura ricca di fascino a contatto della quale matura l'esperienza dei «diggers». (Una curiosità: il film è stato girato durante i fine-settimana sia per permettere agli improvvisati attori, tutti non professionisti a parte Jerome Willis, di assolvere ai propri impegni di lavoro, sia perché il mutare delle stagioni fu ritenuto un elemento essenziale al film, che per la maggior parte è ambientato in esterni).

Piero Sola

I LIBRI

SERGIO RAFFAELLI: «Cinema film regia. Saggi per una storia linguistica del cinema italiano», Roma, Bulzoni Editore, 1978, in 8°, pp. 302, L. 7.500.

Sergio Raffaelli, docente di Storia della lingua italiana all'Università della Calabria, ha scritto un libro che è il risultato di una lunga, paziente e minuziosa raccolta di documenti e citazioni, volta a ricostruire le vicende di alcuni termini e nozioni fondamentali, quali appunto "cinema", "film" "regìa" e loro derivati e succedanei. Raffaelli non è nuovo a questo tipo di ricerche. Già da alcuni anni andava pubblicando saggi e articoli, sempre molto curiosi e acuti, su termini e aspetti della storia del nostro cinema, ospitati per lo piú sulla rivista fiorentina "Lingua nostra" (ricordiamo tra i piú riusciti quelli sulla comica e su Cinecittà). Ma le sue esplorazioni terminologiche non avevano ancora affrontato argomenti e problemi di cosí ampio respiro, sviluppati come qui lungo un arco di tempo che copre tutta la storia del cinema, anche se privilegia il periodo delle origini.
A parte forse il contributo dato molti anni fa da Alberto Menarini («Il cinema nella lingua, la lingua nel cinema», 1955) e qualche vecchio saggio di Bruno Migliorini, in Italia non era stata mai tentata una ricerca cosí sistematica e approfondita.
Eppure l'argomento era affascinante. E per molti versi anche importante. Perché la storia di certe parole-chiave può risultare decisiva per l'individuazione di tempi e modalità di certe svolte particolarmente significative nell'itinerario teorico e tecnico che caratterizza ogni cinematografia. E' probabile, per esempio, che la parola "montaggio" sia nata quando la pratica di giustapporre e correlare due diverse inquadrature raggiunse piena consapevolezza della sua autonoma funzione creativa; cosí come il termine "regìa", a cui nel cinema italiano si è giunti dopo un trentennio di faticosa elaborazione, si stabilizzò nei primi anni Trenta quando comin-

ciarono a chiarirsi caratteristiche e portata della funzione corrispondente. Anche se Raffaeli, proprio introducendo i capitoli che riguardano "regìa", mette giustamente le mani avanti – quando afferma l'impossibilità di «stabilire quale distanza intercorra (nel primo trentennio del Novecento, ovviamente) fra il significato della singola voce attestata e il concetto maturo di regìa» – sembra che questa corrispondenza sia invece in larga misura verificabile; almeno nelle linee generali, se non nei dettagli cronologici. Il libro di Raffaelli è dunque prezioso, sia per i continui, opportuni confronti con l'evoluzione dei corrispondenti termini stranieri da cui quelli italiani sono derivati, sia per la quantità di riferimenti e di citazioni di prima mano di cui è costellato. Si va dalla notiziola di cronaca dei quotidiani al volantino pubblicitario, dagli articoli tecnici ai testi legislativi: e per ogni brano citato (finalmente!), vengono fornite notizie precise sulla fonte, cosí che sia sempre possibile rapportare i testi citati al contesto storico e culturale che è loro proprio. Da questo punto di vista, il libro di Raffaelli è esemplare; anche perché sa evitare la pedanteria. Risulta anzi avvincente come un romanzo d'avventure: le vicende dei termini cinematografici riservano continuamente – soprattutto ai non addetti ai lavori – sorprese e risvolti paradossali.

L'impostazione scelta non è però priva di inconvenienti. Quello principale nasce dalla difficoltà di risalire dal particolare al generale, dall'"excursus" analitico alle principali linee di evoluzione dei termini e dei loro significati. I pochi accenni in questa direzione rimangono dispersi nella congerie dei dati particolari, in certi passaggi fin troppo abbondanti e quasi fine a se stessi. Era d'altra parte arduo – ce ne rendiamo conto – arrischiare generalizzazioni che altri documenti, scoperti successivamente, potevano in qualche caso smentire. Una ricerca come questa non poteva naturalmente basarsi su una rilevazione sistematica di *tutta* la bibliografia esistente; e la scelta delle pubblicazioni da consultare non poteva avvenire che con larghi margini di casualità. Anche per questo sono comprensibili certe omissioni (come, per esempio, la nozione di "cinematografo" inteso come impresa di forniture cinematografiche, verificabile negli anni tra il 1904 e il 1907).

Un altro rischio che la fatica di Raffaelli non è riuscita del tutto a evitare è, ci sembra, quello derivante da una omologazione di testi diversissimi e diversamente attendibili: soprattutto in un'epoca come quella del primo anteguerra, quando l'uso improprio, impreciso o semplicemente orecchiato dei termini (nei nomi di persona come nelle denominazioni di apparecchi stranieri e nelle citazioni di testi altrui) erano davvero la regola, sulla stampa quotidiana e periodica in particolare. Cosí come non sembra probante tener conto di usi impropri di termini delle origini, dovuti a stravaganza o a ignoranza, su pubblicazioni di oggi (è il caso per esempio – p. 23, nota 14 – della citazione del brano di Farassino su «La Repubblica» dove "kinetoscopio" sta al posto di "film").

Si tratta comunque di inconvenienti e limiti che non valgono certo a diminuire l'interesse di questo libro. Come tutte le ricerche di prima mano che affrontano problemi vecchi da prospettive originali, «Cinema film regìa» è un libro "aperto", che sollecita curiosità, che merita discussioni, verifiche, integrazioni e correzioni. Sarà d'ora in poi un punto di riferimento obbli-

gato di cui dovranno tener conto non soltanto i filologi, ma tutti i ricercatori e gli storici, che, dopo molti anni di abbandono, stanno ormai tornando a occuparsi della storia del nostro cinema, e del periodo muto in particolare.

Aldo Bernardini

Schede

(a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**)

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

PETER BONDANELLA (edited by): «Federico Fellini. Essays in Criticism» - Oxford-London-New York, Oxford Univ. Press, 1978, in 8°, pp. 314, ill., $ 4.95.

Accurata antologia di scritti sul regista italiano, ripresi da riviste o libri italiani e stranieri e spesso tradotti per la prima volta in inglese. Scopo principale del volume è infatti di consentire al lettore medio americano o agli studenti delle varie facoltà di studi cinematografici che pullulano nelle università statunitensi (l'A. stesso insegna in quella dell'Indiana) un primo approccio, più che all'opera del regista, al modo in cui essa è stata considerata dalla critica nel corso del tempo, dall'epoca di *Lo sceicco bianco* a *Casanova*.
Scritti di G. Aristarco, A. Bazin, G. Agel, Ch. Metz, A. Moravia, G. Salachas, A. Tassone e numerosi altri costituiscono l'ossatura dell'antologia, che nella prima parte ospita un florilegio di dichiarazioni e interviste di Fellini stesso. Un parco corredo d'illustrazioni ed una filmografia completano il volume.

MAURIZIO CASADEI: «Ipotesi sul cinema» - Bologna, Pàtron Editore, 1978, in 16°, pp. 117, L. 3.000.

Il volumetto si compone di tre saggi, invero piuttosto modesti, dedicati rispettivamente all'importanza storica del *Caligari* di Wiene, ad aspetti del cinema americano contemporaneo (discussi anche sulla scorta del libro di F. Menna sull'arte moderna) e all'attività di autori come Woody Allen, Mel Brooks e Gene Wilder, confrontati con la tradizione dei comici americani del muto.

JEAN GILI: «Le cinéma italien» - Paris, Union Générale d'Editions (Coll. "10/18"), 1978, in 16°, pp. 443, s.i.p.

Il volume raccoglie i testi di 12 lunghe conversazioni che l'autore ha avuto con altrettanti realizzatori italiani, tra i più importanti e significativi del nostro cinema: da Bellocchio a Comencini e Ferreri, da Petri e Rosi a Zurlini. Ogni intervista (quasi sempre già parzialmente pubblicata sulla rivista "Ecran", di cui Gili è redattore) è completata da una nota filmografica. L'autore è uno

dei pochi studiosi francesi a occuparsi sistematicamente, con ricerche originali, del nostro cinema: ha potuto cosí giovarsi di una diretta conoscenza delle opere e delle vicende anche biografiche di ciascun regista avvicinato e le sue domande sono quasi sempre puntuali e precise, investendo sia le predilezioni tematiche come i procedimenti stilistici. Non è casuale il fatto che il libro sia dedicato alla memoria di Pier Paolo Pasolini: varie interviste servono infatti a puntualizzare anche l'importanza dell'eredità morale e culturale che quest'ultimo ha lasciato ai cineasti italiani.

GIOVANNI SPAGNOLETTI (a cura di): «Il cinema di Max Ophüls» - Parma, Incontri Cinematografici di Monticelli Terme, 1978 II ed., in 8°, pp. 138, s.i.p.

Quaderno pubblicato in occasione della "personale"dedicata al regista francotedesco dagli "Incontri" di Monticelli Terme, particolarmente prezioso anche perché costituisce il primo contributo italiano allo studio di un autore troppo a lungo da noi considerato "minore". Non si tratta tuttavia di un contributo originale, essendo composto soprattutto di testi tradotti da pubblicazioni straniere. Tre sono le sezioni principali, che fanno seguito all'ampia intervista con Ophüls curata da J. Rivette e F. Truffaut (per i «Cahiers du Cinéma»): 1) Scritti di Max Ophüls; 2) Testimonianze (con testi di Isa Miranda, Peter Ustinov, James Mason, Howard Koch e Georges Annenkov); 3) Antologia critica, con estratti da recensioni e saggi su alcuni film. Concludono il volume: una nota biografia, la filmografia completa commentata con estratti da recensioni e libri, e una bibliografia essenziale di e su Ophüls.

MARIO VERDONE: «Il cinema neorealista da Rossellini a Pasolini» - s.i.l. (ma Palermo), Celebes, 1977, in 16°, pp. 144, ill., L. 2.000.

MARIO VERDONE: «La cultura del film» - Milano, Garzanti (Coll. "Argomenti", n. 31), 1977, in 16°, pp. 203, L. 2.000.

MARIO VERDONE: «L'operazione creativa del film» - Roma, Officina, 1978, in 8°, pp. 126, ill., L. 3.000.

Poligrafo di straordinaria fertilità, V. è una presenza costante nei bollettini delle novità librarie, e non solo nel settore del cinema o dello spettacolo in generale. Unico rischio è che la sovrabbondanza produttiva vada a scapito, non già della qualità – della quale è garanzia la solida formazione culturale dell'A. – ma della perspicuità dei suoi contributi. Dei tre volumetti attuali, apparsi nel giro di poche settimane, il primo è una raccolta di lezioni tenute alle Università di New York e di Mexico City: una sintesi ristretta, che pone l'accento sui maestri canonici (Zavattini, Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini, Antonioni, Rosi) trascurando la pleiade dei "minori" e negandosi a qualsiasi revisione di giudizi cristallizzati.
Il secondo è una serie di riflessioni teoriche tese ad inquadrare il fenomeno cinematografico nel piú vasto mondo della creatività artistica, seguendo l'idea base delle interconnessioni esistenti tra le varie forme di spettacolo e tentando una sintesi fra la teoria del regista-autore e quella che vede nel cinema un'arte essenzialmente di collaborazione.
Con il terzo volumetto V. torna sul terreno preferito, che è quello della divulgazione: con chiarezza espositiva ripercorre l'itinerario del processo tecnico-artistico della realizzazione di un film esaminandone i momenti essenziali, dall'idea alla sceneggiatura alla ripresa all'edizione, non senza aggiungere, a mo' di appendice, un glossarietto di termini cinematografici.

ALAN WYKES: «H. G. Wells in the Cinema» - London, Jupiter, 1977, in 8°, pp. 176, ill., **$** 5.95.

La filmografia wellsiana ha inizio con un *Uomo invisibile* di Pathé, realizzato nel 1909, e conta a tutt'oggi, con i recenti *The Island of Dr. Moreau, Phase IV* e *Food of the Gods* (tutti del 1977) poco piú che una ventina di titoli: non troppi, per un autore reputato, impropriamente, uno dei padri della moderna "science fiction". Il volume, dopo un'introduzione prevalentemente aneddotica, raccoglie brevi schede informative su ciascun film – tra cui due o tre "classici": si pensi a *The Invisible Man* (1933) di James Whale, a *Things to Come* (1936) di W.C. Menzies, a *The Man Who Could Work Miracles* (1937) di L. Mendes; non a caso, gli unici cui abbia posto mano lo stesso Wells – e le correda di una ricca scelta d'illustrazioni.

7 - Problemi psicologici, sociali, morali, religiosi, politici, didattici.

ROBERTO ELLERO (a cura di): «Offerta e domanda cinematografica. Il territorio veneziano: analisi e proposte» - Venezia, Marsilio Editori, 1978, in 8° pp. 103, L. 3.000.

Il libro è nato per iniziativa dell'assessorato alla cultura e belle arti del Comune di Venezia, in vista di una programmazione di attività culturali decentrate. Vi si riportano i risultati di una inchiesta sulla situazione veneziana: del mercato cinematografico (con dati statistici sull'esercizio, le frequenze, ecc.); delle attività cinematografiche svolte in provincia dalle varie associazioni del pubblico; dell'esercizio cattolico. I dati sono aggiornati al 1977. Nella seconda parte, il libro ospita interventi informativi sull'archivio storico della Biennale, sull'occupazione nell'esercizio veneziano e sui rapporti tra associazioni del pubblico ed enti locali.

ALBERTO PESCE: «Cineproposte (120 film in 16 mm)» - Brescia, Editrice La Scuola, 1978, in 8° pp. 336, L. 5.500.

Manuale ad uso scolastico, raccoglie le schede di 120 film adatti per dibattiti, scelti fra quelli usciti in Italia e reperibili a 16 mm. Ogni scheda si compone di tre parti: i dati del cast e dei credits; un commento critico, che in alcuni casi diventa anche analisi tematica; una nota bibliografica. Di particolare utilità risultano gli indici analitici", per "registi", per "attori", per "generi" e per "temi e argomenti". Seguono le valutazioni sintetiche del Centro Cattolico Cinematografico e l'indirizzario delle case di distribuzione.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

«Canadian Film Digest 1978 Yearbook» - Toronto, Film Publications of Canada Limited, 1978, in 8°, pp. 186, $ 15.

Annuario dedicato soprattutto alle strutture industriali, statali, professionali e tecniche del cinema canadese. Del tutto assenti (tranne che nella pubblicità) titoli di film e nomi di autori, abbondano referenze e indicazioni sulle istituzioni. Utile per chi voglia istituire contatti con una cinematografia emergente, che sembra però aver perso un po' dello slancio di qualche anno fa.

KARIN SYNNOVE HANSEN (by): «Henrik Ibsen, 1828-1978. A filmography»» - Oslo, Norsk Filminstitutt, 1978, in 16° pp. 36, ill., s.i.p.

Filmografia internazionale delle riduzioni da opere teatrali di Ibsen realizzate in tutto l'arco della storia del cinema.

La tomba di Charlot – Trafugata da ignoti, nella notte fra il 1° e il 2 marzo, la bara contenente le spoglie di Charles Chaplin nel piccolo cimitero di Corsier-sur-Vevey, nel cantone svizzero di Vaud dove l'artista, dopo avervi soggiornato per venticinque anni, si era spento ottantacinquenne il 25 dicembre scorso. La scoperta è stata fatta il giorno dopo dal guardiano del cimitero, ma non è escluso che prima di lui se ne fosse accorta la vedova di Chaplin, Oona O'Neill, che era solita far visita alla tomba quasi tutte le mattine.
La bara era tuttora inumata, in attesa che venisse allestito un monumento funebre. Penetrati nottetempo nel cimitero con un furgone, i trafugatori hanno dovuto scavare a lungo e faticare non poco per riportare in superficie la pesante bara. Se si tratti di vandali, o di fanatici ammiratori, o di ricattatori, o di nemici razziali o religiosi, o di cultori di macabri "scherzi", è tuttora incerto. Varie ipotesi vengono formulate dalle autorità cantonali, le quali comunque, a molte settimane dal tristo evento, non son riuscite, a quanto pare, ad individuare alcuna pista concreta.

Intramontabile Mae – Alla bella età di 86 anni (se ne cala uno soltanto) Mae West riesce ancora a far parlare di sé. Si è scritto un soggetto cinematografico tagliato sulle sue – tuttora abbondanti – misure, se lo è sceneggiato, lo ha affidato al regista inglese Ken Hughes, lo ha interpretato e lo ha fatto presentare, in una serata di gala, il 5 marzo a Hollywood.
Biondissima, opulenta, impellicciata, impiumata e ingioiellata, Mae è stata, ancora una volta, la regina della festa. Piú di duemila "fan" hanno gremito la sala ed hanno tributato alla fine una entusiastica ovazione alla diva leggendaria, che abbandonati i teatri di posa trentacinque anni fa, vi era tornata, fugacemente, nel 1969 per fare un'apparizione in *Myra Breckendridge*.
E' noto che la popolarità di Mae West, immensa negli Stati Uniti negli anni trenta, quando s'impose il suo tipo volgarmente vistoso ma non privo di simpatia, non varcò l'oceano. In Europa il pubblico rimase sempre piuttosto freddo nei suoi confronti: in Italia addirittura arrivò un solo suo film, *She Done Him Wrong*

(1933) col titolo *Lady Lou*.
Il titolo della sua recente "rentrée" è abbastanza spiritoso: *Sextette*.

Risarcimento per Henry Fonda – Fra le più clamorose esclusioni dagli Oscar, in mezzo secolo di vita della statuetta, quella di Henry Fonda è forse seconda solo a quella di Greta Garbo. A parziale quanto tardiva riparazione viene ora il "trofeo" dell'American Film Institute: un organismo notevolmente attivo nella valorizzazione della cinematografia nazionale. Il trofeo premia una vita dedicata al cinema; nelle cinque edizioni precedenti lo avevano ricevuto John Ford, James Cagney, Orson Welles, William Wyler e Bette Davis. Scelte accettabili ma ovvie, con la sola "extravaganza" di Welles. Lo stesso personaggio di Fonda non ha più, oggi, quella connotazione anticonformistica che gli spettava una trentina di anni fa, ma resta sempre un personaggio di grande rilievo. La consegna del premio ha avuto luogo a Los Angeles il 6 marzo.

Gaál: ritorno al C.S.C. – Nell'ambito del corso biennale di pratiche audiovisive in atto al Centro Sperimentale si è svolto, tra la fine di febbraio e la prima quindicina di marzo, un'esercitazione diretta da István Gaál. Circa venti allievi hanno realizzato, a turno, un breve saggio televisivo impostato e guidato dal regista ungherese, che ha voluto dimostrare come la povertà dei mezzi – una sola telecamera, uno "studio" pressoché spoglio – non sia necessariamente una remora alla ricerca linguistica e alla professionalità. Gaál, che è oggi considerato uno dei più significativi esponenti del cinema europeo, è stato allievo di regia presso il C.S.C. nel biennio 1958-60, diplomandosi con un cortometraggio, *Etude* , che oggi figura nella sua filmografia come un esordio significativo.
Durante il soggiorno di Gaál al Centro sono stati proiettati agli allievi tutti i suoi lungometraggi – *Sodrásban* (Nella corrente, 1963), *Zöldár* (Anni verdi, 1966), *Keresztelö* (Battesimo, 1968), *Magasiskola* (I falchi, 1970), *Holt vidék* (Paesaggio morto, 1972) – ed alcuni cortometraggi. Il 10 marzo, in collaborazione tra il C.S.C. ed il S.N.C.C.I., è stato presentato alla stampa il più recente lungometraggio del regista, *Legátö*, la cui prima proiezione mondiale era avvenuta pochi giorni prima al Festival di Pécs. E' seguito un lungo colloquio tra Gaál ed i critici presenti. *Legátö* rappresenterà la cinematografia ungherese al Festival di Taormina 1978.

Film d'autore a San Remo – 21 i film presentati, dal 17 al 23 marzo, alla ventunesima edizione della Mostra internazionale del film d'autore, da tempo emigrato da Bergamo a San Remo. Il gran premio è stato attribuito "ex aequo" a *Il funzionario nudo* di Jack Gold (Gran Bretagna) ed a *La vocazione sospesa*, presentato dalla Francia ma diretto dall'esule cileno Raul Ruiz. Migliore opera prima è stata giudicata *La rivelazione* del norvegese Vibeka Lokkeberg. Tra i film più apprezzati, ancorché non gratificati dai favori della giuria, figurano *Gli spiriti maligni dell'Eufrate* del regista turco Korhan Yurtsever – sul progressivo spopolamento di una zona rurale –, *Not a Pretty Picture* della statunitense Martha Coolidge, *La confederazione* di Louis Galvao Teles (Portogallo), parabola fantapolitica ricca di agganci all'attualità di quel paese. Nell'ambito della mostra è stata anche presentata una "personale" di Márta Mészáros, una delle voci più autorevoli del recente cinema ungherese.

Oscar del cinquantenario – Fastosa ma contrastata celebrazione, il 3 aprile, del cinquantesimo anniversario dei premi Oscar. Mentre all'interno del Music Center di Los Angeles si svolgeva l'interminabile "show" nel quale la proclamazione dei vincitori si alternava all'esecuzione di canzoni, a numeri di varietà, a sfilate di ex mostri sacri dello schermo, a discorsi e a dichiarazioni, fuori del teatro gruppi di neonazisti venivano alle mani con esponenti delle comunità ebraiche e tutti e due si

azzuffavano con fautori della causa palestinese. Oggetto del contendere: la presenza in sala di Vanessa Redgrave – peraltro premiata con la celebre statuetta –, la quale dal suo canto non ha mancato, nel discorsetto di ringraziamento, di riaffermare pubblicamente, tra l'imbarazzo dei presenti, le sue convinzioni antisioniste e filo-arabe.
A parte i consueti aspetti folcloristici della manifestazione ed i suoi estemporanei risvolti politici, la distribuzione dei premi ha confermato la tendenza, già manifestatasi da qualche anno, a sposare l'esaltazione dei piú sicuri valori commerciali e spettacolari ad una certa spregiudicatezza nell'indicare nomi e titoli d'indubbio valore culturale, non necessariamente legati ai meccanismi della grande industria. E se *Star Wars* riesce ancora a far blocco, accaparrandosi ben sei riconoscimenti, a corta distanza segue un meno canonico *Annie Hall* che riesce a conquistare quattro statuette, fra cui tre delle quattro piú prestigiose ed ambite.
Ecco la lista dei premi: miglior film, migliore regia, migliore attrice protagonista (Diane Keaton), miglior soggetto originale (Woody Allen e Marshall Brickman): *Annie Hall*, di Woody Allen; migliore attore: Richard Dreyfuss per *The Goodbye Girl*; migliore scenografia (John Barry, Norman Reynolds, Leslie Dilley e Roger Christian) migliori costumi (John Mollo), miglior montaggio (Paul Hirsh, Marcia Lucas e Richard Chew), miglior commento musicale originale (John Williams), miglior sonoro (Don Macdougall, Bob Minkler e Derek Ball), migliori effetti speciali (John Stears, John Dykstra, Richard Edlund, Grant Mcdune e Robert Blalack): *Star Wars* di George Lucas; migliori attori non protagonisti: Vanessa Redgrave (*Julia*) e Jason Robards (*Julia*); miglior soggetto non originale: Alvin Sargent (*Julia*); miglior fotografia: Vilmos Szigmond (*Close Encounters of the Third Kind*); miglior commento musicale non originale: Jonathan Turnick (*A Little Night Music*); migliore canzone: Joseph Brooks (*You Light up My Life*); miglior documentario di lungometraggio: *Who Are the Debolts? And Where Did They Get Nineteen Kids?* di John Karky, Dan McCann e Warren Lockhart; miglior documentario di cortometraggio: *Gravity Is My Ennemy* di John Joseph e Jan Stussy; miglior cortometraggio a soggetto: *I Will Find a Way* del N.F.B. of Canada; miglior cortometraggio di animazione: *Sand Castle* del N.F.B. of Canada; miglior film straniero: *La vie devant soi* di Moshé Mizrahi.

Dagli zar a Lenin – Promossa dalla Cineteca Nazionale del C.S.C. e dall'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, si è svolta a Rapallo, dal 3 all'8 aprile, una rassegna-seminario sul tema "Dal cinema degli zar al cinema di Lenin". Ventun film di corto e lungo metraggio, realizzati in Russia in un arco di tempo che va dal 1908 al 1924, molti dei quali assai rari o del tutto sconosciuti in Occidente, hanno documentato una parabola produttiva di cui la rivoluzione di ottobre non segnò una brusca interruzione, bensí segnò un ponte abbastanza agevole, sul quale transitarono molti esponenti della vecchia guardia cinematografica. Tra gli autori dell'epoca zarista presentati a Rapallo – da Ivanov-Gaj a Starevic, da Protazanov a Bauer, da Čardynin a Kulešov a Gončarov a Perestiani e ad altri – se ne trovano parecchi che dopo essersi fatti le ossa in epoca zarista proseguirono la carriera dopo l'avvento del regime sovietico. La vera rivoluzione, per quanto riguarda il cinema, sembra insomma aver data nel 1924, in coincidenza con due eventi fortuitamente contemporanei: la scomparsa di Lenin e l'avvento di Sergej M. Ejzenštejn. Queste sembrano essere state le conclusioni dell'importante rassegna di Rapallo, e del convegno di studi storici che ad essa si è accompagnata, cui, sulla scorta di una relazione di base tenuta da Giovanni Buttafava, hanno partecipato studiosi italiani e stranieri.
La rassegna di Rapallo è stata poi ripetuta a Roma, con alcune integrazioni,

nel quadro delle attività pubbliche della Cineteca Nazionale. La manifestazione ligure avrà un seguito gli anni venturi, proponendosi come occasione per la trattazione storico-critica di aspetti e momenti poco conosciuti della storia del cinema, che la Cineteca Nazionale, attingendo al proprio patrimonio non ancora tutto esplorato, intende sottoporre all'attenzione degli studiosi. Tema del 1979 sarà "Il cinema italiano degli anni venti".

Minoranze etniche ad Aosta – Per cinque giorni, dall'11 al 15 aprile, ad Aosta si è parlato catalano, gaelico, basco, vallone, sloveno, ladino, andorrino, sardo e friuliano: le lingue degli esponenti delle comunità etniche minoritarie riunitesi nel capoluogo valdostano per celebrare – in concomitanza con il trentennale dello statuto speciale della regione autonoma della Val d'Aosta – il primo "Incontro del cinema delle comunità etniche e culturali". Promotore del convegno il Ciemen (Centro internazionale sulle minoranze etniche e nazionali) il quale ha voluto raccogliere e presentare alcuni esempi di prodotti cinematografici emarginati dai mercati tradizionali a causa della loro provenienza da insediamenti etnici di minoranza, oltre a film contenenti spunti sulla problematica delle comunità. Questa prima rassegna – accompagnata da dibattiti e convegni – ha avuto un carattere sperimentale. E' intenzione dei promotori irrobustirne le strutture nei prossimi anni e inserirla nel calendario delle più quotate manifestazioni cinematografiche internazionali.

Indifferibile – Così il nuovo ministro per lo Spettacolo, sen. Carlo Pastorino, ha definito la riforma della legislazione vigente in materia cinematografica, incontrandosi il 13 ed il 20 aprile con i rappresentanti delle categorie industriali – produttori, distributori ed esercenti – i quali gli hanno esposto i problemi del settore. La sostituzione dell'ormai decrepita legge 1213 del 1965 che regola il meccanismo degli incentivi economici, l'abolizione dell'ancor più annosa legge sulla censura amministrativa, l'armonizzazione della normativa nazionale con gl'impegni europei fissati col trattato di Roma, la regolamentazione dei rapporti tra il cinema e la televisione, sia statale che privata, il ripristino di un valido strumento operativo per la valorizzazione del film italiano all'estero: l'urgenza e la indifferibilità della soluzione di questo complesso di problemi è confermata dalla concordia con cui tutte le categorie – imprenditori, professionisti, lavoratori, legislatori, organi governativi ed organi burocratici – ne chiedono ed auspicano a scadenze regolari la trattazione; salvo poi trovarsi su posizioni di totale discordia per quanto riguarda le soluzioni. Per cui ciò che viene proclamato indifferibile si finisce, in ritrovata concordia, per differirlo nuovamente. Né pare vi sia alcun segno che anche questa volta, malgrado il fervore da neofita del ministro, stia per avvenire cosa diversa.

Anni cinquanta a Venezia – Gli spazi lasciati deserti da una Biennale che, dopo il sussulto di vitalità avuto con il convegno sul dissenso, sembra tornata in letargo, vengono meritoriamente quanto parzialmente occupati da iniziative di vario genere. L'assessorato alla cultura e belle arti del comune ha organizzato, nell'ultima decade di aprile, un convegno sul tema "Gli anni cinquanta: cultura e società in Italia", che ha rivolto buona parte della sua attenzione all'attività cinematografica di quel periodo. Una relazione di Gian Piero Brunetta ha esaminato il ruolo svolto dagli Stati Uniti nel cinema italiano, con il quale essi han mantenuto costantemente un rapporto privilegiato attuando una sorta di "colonialismo cinematografico"; Guido Fink ha parlato di "una politica degli autori negli anni cinquanta" sostituitasi alle tensioni e alle spinte unitarie del neorealismo. La crisi del neorealismo e la tendenza alla creazione di filoni popolari sono stati al centro degli altri interventi e del dibattito.

Montagna ed esplorazione a Trento – Settantaquattro film di ventidue paesi hanno partecipato alla 26ª edizione del Festival internazionale dei film della montagna e dell'esplorazione, svoltasi a Trento dal 23 al 29 aprile. Tra le opere più apprezzate dal pubblico sono da segnalare: *El capitan* dello statunitense David Padula (cui la giuria ha assegnato il Gran premio), appassionante cronaca di un'ascensione di 914 metri eseguita da quattro rocciatori; *Heli fox-auf Rettungsflug* dello svizzero Willy Dinner, descrizione di un'operazione di soccorso alpino (premio per il miglior film di montagna); *Duk-kosi, Relentless River of Everest* dell'inglese Leo Dickinson, drammatico resoconto di una vertiginosa discesa in canoa nelle acque del fiume che nasce dall'Everest (premio per la migliore narrazione per immagini); *Penterey Lablanche* del francese Patrick Vallencant, che mostra un'ardita discesa con gli sci da una parete alpina (premio per il miglior film di alpinismo); *Der Weg nach Zanskar* del tedesco occidentale Ewald Ruf, cronaca di un viaggio lungo piste e fiumi del Ladak (premio per il miglior film di esplorazione); *Komandirovka na orbitu*, film sovietico di esplorazione nello spazio; l'italiano *L'uomo dell'Orinoco*, diario di un'esplorazione nelle foreste dell'Amazzonia; lo jugoslavo *La valle dei sette laghi*, sul parco nazionale del monte Triglav; *A Consonno è sempre festa*, dello svizzero Bruno Soldini, sugli effetti distruttivi di un insediamento turistico in una località poco distante da Lecco; *Cariba! Cariba!* del francese Hugues Tissadier, documentario antropologico sui Macujus, popolazione dell'Amazzonia colombiana; *The Bead Game*, del canadese Isu Partel, virtuosistica parabola sulla competitività umana.
Nell'ambito del Festival si sono svolte varie manifestazioni: una conferenza europea sulle cinematografie specializzate, durante la quale è stata proposta la costituzione di un comitato di coordinamento internazionale per il rilancio e la diffusione dell'attività documentaristica, e una tavola rotonda sullo sci alpinistico, con la partecipazione dei maggiori esperti europei.

GLI ADDII

ROBERT L. ARMSTRONG

Morto a Los Angeles il 10 marzo, ottandaduenne. Nel cinema dalla fine dell'epoca muta, figurò in una gran quantità di film in parti di caratterista corpulento e bonaccione (non senza qualche incursione nel campo dei "villains"). In qualche film minore degli anni '30 fu anche protagonista, ma più spesso il suo ruolo fu di "spalla", talvolta in brevi apparizioni che, per la loro frequenza, resero popolare la sua figura ma non il suo nome, generalmente intruppato nelle zone basse dei "credits".

JOHN CAZALE

Morto a Hollywood il 12 marzo, all'età di 42 anni. Una delle presenze più caratteristiche del recente cinema americano di qualità. Da *The Conversation* (1974) di F. Coppola a *Dog Day Afternoon* (1975) di S. Lumet, dai due *The Godfather* (1971 e 1974) ancora di F. Coppola (in cui impersonava il fratello di Al Pacino), si era segnalato come attore di composizione di eccellente levatura, favorito dal fisico smilzo e dal volto smunto. Personaggi chiusi in una cupa tetraggine,

quasi segnati dal destino: vederlo "post mortem" nella sua ultima interpretazione, quella di Stan in *The Deer Hunter* (1978) di M. Cimino, piú emaciato e diafano che mai, è come incontrare un "revenant".

KATHRYN GIVNEY

Morta a New York il 16 marzo all'età di 81 anni. Attrice – e, occasionalmente, autrice – di teatro degli anni venti, passò al cinema in età matura, interpretando parti di carattere in una ventina di film, tra cui particolarmente ricordevole quella della madre del protagonista in *A Place in the Sun* (1952) di George Stevens. Commedie, drammi e melodrammi: una presenza assidua, ma non troppo rilevante, fino alla metà degli anni sessanta, quando si ritirò dall'attività cinematografica.

PEGGY WOOD

Morta a New York il 18 marzo, all'età di 86 anni. Negli anni '10 e '20 fu interprete in teatro di commedie musicali e operette, non senza incursioni nel repertorio shakespeariano. Dopo una prima apparizione sullo schermo nel 1919 accanto a Will Rogers, iniziò con gli inizi del sonoro una discreta carriera cinematografica, in ruoli di comprimaria. *Handy Andy* (1934) di D. Butler, *A Star Is Born* (1937) di W. A. Wellman, *The Magnificent Doll* (1946) di F. Borzage e *The Sound of Music* (1965) di R. Wise sono i titoli eminenti nella sua non troppo folta filmografia.

LESLIE FENTON

Morto il 25 marzo, a 76 anni. Dopo un'intensa carriera come attore cinematografico tra la fine del muto e i primi anni del sonoro (parti di modesto rilievo in film di Ford, De Mille, Wellman, Walsh, Fejos, Brown), s'improvvisò regista di "short" nel 1938 e passò poi al lungometraggio: una quindicina di film di corretta confezione e privi di stile, tra i quali emerge qualche titolo non spregevole come *To-morrow the World* (1944), di propaganda antinazista, o *The Redhead and the Cowboy* (1951), western di qualche qualità.

JACK HULBERT

Morto a Londra il 25 marzo all'età di 85 anni. Già attore di teatro, passò al cinema dopo la prima guerra mondiale interpretando numerosi film, spesso in coppia con la moglie Cicely Courtneige. Titoli poco noti, appartenenti a un periodo assai grigio nella storia del cinema britannico; ma H. conobbe in patria notevole popolarità. Continuò l'attività col sonoro, ma ormai era anni a riposo, a parte un "revival" l'anno scorso, quando tornò a calcare le scene del National Theatre in occasione del venticinquennale di regno di Elisabetta II.

VALESKA GERT

Morta a Kampen, in Germania, nel mese di marzo, ottantenne. Allieva di Max Reinhardt, fu un personaggio di rilievo nel mondo dello spettacolo della repubblica di Weimar, al quale diede – come cantante, mima, attrice – l'apporto di un'intelligenza scenica tesa a valorizzare parossisticamente le stesse spigolosità di un fisico tutt'altro che avvenente. In quegli anni apparve in alcuni importanti film post-espressionistici, da *Die freudlose Gasse* (1925) a *Das Tagebuch einer Verlorenen* (1929) a *Die Dreigroschenoper* (versione tedesca, 1931), tutti di Pabst, a *Questa è la vita* di Junghans ad *Alraune* (1930) di Oswald. Abbandonata la Germania qualche anno dopo l'avvento del nazismo, la G. (che aveva avuto un "affaire" sentimentale con Ejzenštejn durante un soggiorno a Mosca nel 1928) svolse attività cabarettistica negli Stati Uniti, proseguendola al suo ritorno in Europa dopo la guerra. Comparve ancora in qualche film tedesco, fece un'inquietante apparizione in *Giulietta degli spiriti* (1965) di Fellini, poi si ritirò a vita privata. O, per lo meno, da anni non si avevano sue notizie.

MICHAEL WILSON

Morto a Beverly Hills (Ca-

lifornia) il 9 aprile, all'età di 65 anni. Segnalatosi giovanissimo come autore di racconti, iniziò nel 1941 una carriera di sceneggiatore a Hollywood. Film di "routine" per alcuni anni, poi più impegnati (*It's a Wonderful Life*, 1947, di F. Capra, *A Place in the Sun*, 1952, di G. Stevens). Sospetto di simpatie per il comunismo, e a seguito del rifiuto a testimoniare davanti alla commissione McCarthy, venne bandito dagli "studios" e costretto a lavorare nell'anonimato (ma firmò assieme a Herbert J. Biberman – un altro dei "dieci" messi al bando – *The Salt of Earth*, 1954, vigoroso film di denuncia sociale prodotto dai sindacati). Tra le sue sceneggiature anonime figurano quelle di *Friendly Persuasion* (1956) di W. Wyler, *The Bridge on the River Kwai* (1957) di D. Lean e *Lawrence of Arabia* (1963) ancora di Lean. Riabilitato, poté firmare altre opere interessanti come *The Sandpiper* (1965) di V. Minnelli, *The Planet of the Apes* (1968) di F. Schaffner e *Che* (1969) di R. Fleischer. Sceneggiatore di qualità e alieno da compromessi (sia pur nell'ambito di un cinema spettacolare), W. rimane soprattutto un nome emblematico del periodo più nefando della storia di Hollywood.

BASIL DEAN

Morto a Londra il 22 aprile, quasi novantenne. Uno dei decani del cinema britannico, produttore (fin dagli anni venti), organizzatore di imprese governative di spettacolo, impresario teatrale e occasionalmente regista: una decina di film, tutti realizzati nella prima decade del sonoro, spesso interpretati da Gracie Fields (uno degl'idoli della buona borghesia britannica) o dalla moglie Victoria Hopper. Film quasi sconosciuti fuori del suo paese e oggi dimenticati.

MARIO CASTELLANI

Morto a Roma, il 24 aprile, all'età di 72 anni. Inchiodato al ruolo di "spalla" di Totò, che tenne ininterrottamente per decenni sia sulle scene che sullo schermo, talché la sua filmografia, a partire dal 1948 (*Fifa e arena*) coincide quasi esattamente con quelle del comico napoletano. Discreto, stilizzato, perfetto tempista nel cogliere od offrire le provocazioni dei "lazzi" improvvisi, C. mise umilmente ma lodevolmente a frutto un'esperienza teatrale che, prima dell'incontro con Totò, egli aveva fatta in spettacoli come quelli della Zabum o nelle operette degli Schwarz.

ROMAN KARMEN

Morto a Mosca il 28 aprile all'età di 72 anni. Uno dei maggiori documentaristi che abbia avuto il cinema sovietico, cultore di quel particolare tipo di documentario che registra ed interpreta direttamente l'attualità degli eventi all'atto stesso del loro determinarsi. I frequentatori di Venezia/cinema 1976 ricordano l'emozione suscitata dalla visione di una delle sue ultime opere, *Grenada, Grenada, Grenada moja*, con cui l'anziano cineasta rievocava nel 1967 la sua prima grande esperienza di reporter con la macchina da presa, vissuta trent'anni prima in Spagna durante la guerra civile e che aveva dato luogo al lungometraggio *Spagna* del 1939. K., che era soprattutto un valente operatore (con tale qualifica si era diplomato nel 1932 all'Istituto cinematografico di Mosca) fu costantemente presente alle maggiori vicende politiche e belliche succedutesi nell'ultimo quarantennio sulla scena internazionale, di ciascuna documentando con efficacia realistica, che spesso risolveva il dato di cronaca in interpretazione storica, lo svolgimento. Dopo la Spagna, la Cina in lotta coi giapponesi, cui dedicò due lungometraggi nel '39 e nel '41. Poi la grande guerra patriottica: le battaglie di Mosca (1942), Leningrado (1943) e Berlino (1945) trovarono in lui un puntuale esegeta. Nel dopoguerra filmò il processo di Norimberga (1946) e successivamente fu in Indocina, realizzando con *Vietnam* (1954) un ampio réportage sulla disfatta francese di Dien-Bien-Fu. Cuba (*L'isola in fiamme*, 1961) e Cile (*Il continente*

in fiamme, 1973) sono altre tappe del suo instancabile impegno nella documentazione delle lotte per il socialismo. Tra l'una e l'altra missione da "inviato speciale" K. aveva lavorato indefessamente in patria: le maggiori conquiste sociali e tecnologiche dell'URSS erano state registrate e descritte dalla sua cinepresa. Questo "globetrotter militante", com'è stato definito, aveva molti tratti in comune con Joris Ivens, del quale aveva spesso battuto gli stessi sentieri: pur diversificandosi molto dall'olandese per lo stile piú realistico e meno incline alla trasfigurazione lirica che caratterizzò la sua opera.

LUCIANO MONDOLFO

Morto a Roma il 30 aprile, all'età di 68 anni. In teatro dall'età di venti anni, frequentò poi la scuola di regía di Gaston Baty a Parigi e l'Accademia d'arte drammatica di Roma. Come attore partecipò quasi sempre a spettacoli di particolare qualità, talvolta in ruoli minori ma sempre caratterizzati con finezza e profonda intelligenza. Uomo di grande cultura, conoscitore dei classici ma incline per gusto e temperamento verso le forme piú avanzate del teatro contemporaneo, in specie francese, nel 1951 smise di recitare – «per amore del teatro», diceva paradossalmente – e si dedicò alla regía. Fu sua creazione quel Teatro dei Gobbi che con i due «Carnets de notes» uní tre antichi sodali di M. – Franca Valeri, Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci – e introdusse in Italia un tipo di "rivista da camera" inconsueto per sottigliezza umoristica e mordente satirico. Nei vent'anni successivi M. proseguí con discrezione e discontinuità la sua attività registica, quasi sempre rivolta a testi ed autori anticonvenzionali e finemente intellettuali: da Campanile a Ionesco, da Tardieu a Courteline, da Feydeau a Beckett. Per alcuni anni – fino al 1968 – insegnò recitazione al Centro Sperimentale, e viene ricordato come un autentico maestro. Al cinema si concesse avaramente (tutta la sua vita si svolse sotto l'insegna della ritrosia e del pudore); ma di lui si ricordano almeno due caratterizzazioni magistrali: il fascista doppiogiochista di *Un giorno nella vita* (1946) di A. Blasetti, e l'omosessuale fané di *Costa Azzurra* (1959) di V. Sala: un prezioso "cammeo" in un film per altri versi corrivo.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° marzo al 30 aprile 1978

a cura di **Franco Marlotti**

Abesada (Abesada, l'abisso dei sensi) – **r.**: Noboru Tanaka – **s., sc.**: Akiro Ido – **f.** (Eastmancolor): Hideyuki Kobayashi – **m.**: Eigi Kimura – **int.**: Junko Miyashita (Abesada), Hideaki Ezumi (Kici), Mari Tanaka, Negatoshi Sakamoto, Genshu Hanayagi – **p.**: Nikkatsu – **o.**: Giappone, 1974 – **di.**: Vis-Star – **dr.**: 85'.

Abesada, l'abisso dei sensi – v. **Abesada**

Alpenglühn im Dirndlrock (Amore... non fare la stupida stasera!!!) – **r.**: Siggi Götz – **s., sc.**: Florian Burg – **f.** (Eastmancolor): Heinz Hölscher – **mo.**: Eva Zeyn – **m.**: Gerhard Heinz – **int.**: Elisabeth Volkmann, Rinaldo Talamonti, Elisabeth Felchner, Caterina Conti, Jürgen Feindt, Ulrike Butz, Willi Harlander, Hans Terofal – **dp.**: Erich Tomek – **p.**: Lisa Film – **o.**: Germania Occ., 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 79'.

Amazing Dobermans, The (Supercolpo dei 5 dobermann d'oro) – **r.**: Bryon Ross Chudnow – **s.**: Michael Kraike, William Goldstein – **sc.**: M. Kraike, W. Goldstein, Richard Chapman – **f.** (Eastmancolor): Jack Adams, Gregory Sandor – **mo.**: James Potter – **m.**: Alan Silvestri – **ca.**: Nico Fidenco – **int.**: Fred Astaire (Daniel Hughes), James Franciscus (Lucky Vincent), Barbara Eden (Justine Pirot), Jack Carter (Solly Kramer), Billy Barty (il clown), Parley Baer (il proprietario del circo), Charlie Brill – **p.**: David Chudnow per Golden Films – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: Superstar-Cad – **dr.**: 90'.

Amazones de la luxure, Les - Maciste contre la reine des Amazones (Karzan contro le donne dal seno nudo) – **r.**: Clifford Brown [Jesus Franco Manera] – **s., ad., sc., d.**: J. Franco Manera – **f.**: (Panoramica, Eastmancolor): Gérard Brissaud – **mo.**: Gérard Kikoine – **m.**: Robert Viger – **so.**: Michel Condo – **int.**: Wal Davis (Maciste), Robert Woods (Pygar), Alice Arno, Montie Prous, Lina Romay, Chantal Broquet, Roger Sardib, Kali Hansa – **p.**: Robert de Nesle per Comptoir Français du Film – **o.**: Francia, 1973 – **di.**: General – **dr.**: 79'.

Amore in tre dimensioni – v. **Liebe in drei Dimensionen**

Amore... non fare la stupida stasera!!! – v. **Alpenglühn im Dirndlrock**

Angela (Angela... il suo unico peccato era l'amore... il suo unico amore era il figlio) – **r.**: George Segal – **s., sc.**: Charles E. Israel – **f.** (Technicolor): Marc Champion – **mo.**: Yves Langlois – **m.**: Henry Mancini – **int.**: Sophia Loren (Angela Kinkaid), Steve Railsback

(Jean), John Huston (Hogan), John Vernon (Ben Kinkaid), Michelle Rossignol (Coco), Luce Guilbeault (Marie Lebrecque), Jean Lapointe (Mr. Lebrecque), Andrée Cousineau (Susan), Ji-Tu Cumbuka, Pierre Duffresne, Yvon Dufour – **pe.**: Zev Braun – **p.**: Julian Melzack per Classic Films-Canafox Films – **pa.**: Leland Nolan, Alfred Pariser – **o.**: Canada, 1977 – **di.**: P.I.C. – **dr.**: 95'.

Angela... il suo unico peccato era l'amore... il suo unico amore era il figlio – v. **Angela**

Appuntamento con l'oro – v. **Golden Rendezvous**

Aquiloni non muoiono in cielo, Gli - v. **Dites-lui que je l'aime**

Bagnino d'inverno, Il – v. **Čuvar Plaže u Eimskon Periodu**

Bestia in calore, La – r.: Ivan Kathansky [Paolo Solvay] – **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Ugo Brunelli – **m.**: Giuliano Sorgini – **int.**: Macha Magal (Ellen Kratsch), John Braun, Kim Gatti, Xiros Papa, Alfredo Rizzo, Sal Boris – **p.**: Eterna Film – **o.**: Italia, 1977 – **di.**: Regionale – **dr.**: 78'.

Bibbia secondo Pierino, La – v. **Création du monde, La**

Big Sleep, The (Marlowe indaga) – **r.**: Michael Winner – **asr.**: Michael Dryhurst – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Raymond Chandler – **sc.**: M. Winner – **f.** (Colore DeLuxe): Robert Paynter – **scg.**: John Graysmark – **c.**: Ron Beck – **mo.**: Freddie Wilson – **m.**: Jerry Fielding – **ca.**: «Won't Somebody Dance with Me» di Lynsey de Paul, eseguita da Diana Quick – **int.**: Robert Mitchum (Philip Marlowe), Sarah Miles (Charlotte Regan), Richard Boone (Lash Canino), Candy Clark (Camilla Sternwood), Joan Collins (Agnes Lozelle), Edward Fox (Joe Brody), John Mills (ispettore Jim Carson), James Stewart (generale Guy de Brisai Sternwood), Oliver Reed (Eddie Mars), Harry Andrews (Vincent Norris), Colin Blakely (Harry Jones), Richard Todd (comandante Barker), Diana Quick (Mona Mars), James Donald (ispettore Gregory), John Justin (Arthur Gwynn Geiger), Simon Turner (Karl Lundgren), Martin Potter (Owen Taylor), David Saville (Rusty Regan), Dudley Sutton (Lanny), Don Henderson (Lou), Nik Forster (il croupier), Joe Ritchie (il tassista), Patrick Durkin (Reg), Derek Deadman (il cliente nella libreria), Roy Evans (l'uomo in tuta), Mike Lewin (il detective Waring), David Jackson (ispettore Willis), David Millet (un detective), Clifford Earl (il medico della polizia), Michael Segal (il barman), Norman Lumsden (Lord Smethurst), Judy Buxton (l'impiegata al Club Cheval) – **dp.**: David Middlemass, Clifton Brandon – **pe.**: Denis Holt – **p.**: Elliott Kastner, M. Winner per Winkast-E. Kastner-Jerry Bick Production – **pa.**: Bernard Williams – **o.**: Gran Bretagna, 1978 – **di.**: Titanus – **dr.**: 99'.

V. recensione di Morando Morandini in questo fascicolo a p. 127.

Bleib sauber, Liebling! ovvero **Rosy und der Herr aus Bonn** (Resta pura amore mio) – **r.**: Rolf Thiele – **asr.**: Verena Nielsen – **s., sc.**: Vratislav Blazek – **f.** (Colore): Wolf Wirth – **mo.**: Alfred Srp – **m.**: Peter Schirmann – **int.**: Horst Tappert (il sottosegretario Stubenrauch), Heidi Hansen (Rosy), Uwe Friedrichsen (Dr. Walter Bertram), Margot Trooger (Stubenrauch), Margot Hielscher (Baumgartner), Jutta Speidel (Inge), Hansi Waldherr (Catcher), Siegfried Schurenberg (giudice di cassazione), Helmut Brasch, Reinhold Brandes, Ethel Reschke, Inge Wolffberg, H.W. Bussinger, Sigrid von Richthofen, Oscar Sabo, Thilo von Berlepsch – **dp.**: Wolf Dietrich Peters – **p.**: Herbert Kerz per Rialto Film – **o.**: Germania Occ., 1971 – **di.**: General – **dr.**: 90'.

Braghe del padrone, Le – **r.**: Flavio Mogherini – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Italo Terzi ed Enrico Vaime – **sc.**: Alberto Silvestri, F. Mogherini – **f.** (Eastmancolor): Carlo Carlini – **scg.**: Daniele Mogherini – **mo.**: Adriano Tagliavia – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Enrico Montesano (Vittorio Pieroni), Adolfo Celi (il presidente), Milena Vukotic (Lilly), Paolo Poli (il Diavolo), Felice Andreasi (il collega Verzelli), Annabella Incontrera (la moglie del presidente), Rebecca Reder, Vanna Brosio – **p.**: Giorgio Salvioni per Zodiac – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: CIDIF (reg.) – **dr.**: 95'.

Bug (Bug l'insetto di fuoco) – **r.**: Jeannot Szwarc – **asr.**: Jack Roe, Leslie Moulton – **s.**: basato sul romanzo «The Hephaestus Plague» di Thomas Page – **sc.**: William Castle, Th. Page – **f.** (Movielab): Michel Hugo – **f. sequenze dell'insetto**: Ken Midleham – **scg.**: Jack Martin Smith – **mo.**: Alan Jacobs – **ammaestratori animali:** Stevie Scott, Vernie

DeBord – **m.**: Charles Fox – **int.**: Bradford Dillman (James Parmiter), Joanna Miles (Carrie Parmiter), Richard Gilliland (Gerald Metbaum), Jamie Smith Jackson (Norma Tacker), Alan Fudge (Mark Ross), Jesse Vint (Tom Tacker), Patty McCormack (Sylvia Ross), Brendan Dillon (Charlie), Fred Downs (Henry Tacker), James Greene (Rev. Kern), Jim Poyner (Kenny Tacher), Sam Jarvis (l'autista del taxi), Bard Stevens (la guardia di sicurezza), Michael Shack, Ben Lewis, Georgiana Castle, J ohn Pickard, Edward Marshall, Hugh Gillin, Patrick Downey, Tom Lacy – **dp.**: Jack Roe – **p.**: W. Castle per Paramount – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 100'.

Bug. l'insetto di fuoco – v. **Bug**

Calda bestia, La – v. **Tango au clair de lune**

Cameriera nera, La – **r.**: Mario Bianchi, – **s.**: Giuseppe Maggi, Adriano Lazzaro – **sc.**: A. Lazzaro – **f.** (Panoramica, Technicolor): Luigi Ciccarese – **mo.**: Carlo Reali – **m.**: Alberto Baldan Bembo – **int.**: Carla Brait, Femi Benussi, Magda Konopka, Gianni Dei, Leo Valeriano, Mauro Vestri, Carla Calò, Luciana Turina – **p.**: Cinematografica 74 – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: C.I.A. – **dr.**: 100'.

Charlotte Sex macht happy (Notti peccaminose di una minorenne) – **r.**: Hans Georg Keil – **s., sc.**: Werner P. Zibaso – **f.** (Eastmancolor): Hans Matula – **arr.**: Hertha Pischinger – **mo.**: Jutta Neumann – **m.**: Gerd Bauer – **int.**: Werner Ploner, Sonja Sitar, Christian Schratt, Lydia Mikulski, Annemarie Schuler, Heinz Holden, Birgit Bergen, Enzi Fuchs, Ulrich Butz, Irina Kant – **p.**: Günther Köpf Filmproduktion – **o.**: Austria, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Che matti... ragazzi! – v. **Dschungelmädchen für zwei Halunken**

Ciao maschio / Rêve de singe – **r., s.**: Marco Ferreri – **ad., sc., d.**: M. Ferreri, Gérard Brach, Rafael Azcona – **f.** (Eastmancolor): Luciano Tovoli – **scg.**: Dante Ferretti – **sculture, affreschi**: Sante Barelli, Filomeno Crisara – **mo.**: Ruggero Mastroianni – **m.**: Philippe Sarde – **so.**: Jean-Pierre Ruh, Luis Jimel – **int.**: Gérard Depardieu (Gérard Lafayette), James Coco (Andreas Flaxman), Gail Lawrence (Angelica), Marcello Mastroianni (Luigi Noccello), Avon Long (Miko), Geraldine Fitzgerald (madame Toland), Richard Bowler (Robin), William Berger (Paul Jefferson), Enrico Blasi (il cieco), Mimsy Farmer, Stefania Casini, Francesca De Sapio, Nathalie Bernart (le attrici), lo scimpanzé Bella (Cornelius) – **dp.**: Roberto Giussani, Bernard Lorain – **pe.**: Jacqueline Ferreri – **p. delegati**: Maurice Bernart, Yves Gasser, Yves Peyrot, Giorgio Nocella – **p.**: Diciotto Dicembre, Roma/Prospectacle-Action Film, Parigi – **o.**: Italia-Francia, 1978 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 199'.

Ciclon Cyclone – **r.**: René Cardona jr. – **s., scr.**: Carlos Valdemar, R. Cardona jr. – **f.** (Telecolor): Leon Sanchez – **mo.**: Alfredo Rosas Priego – **m.**: Riz Ortolani – **int.**: Arthur Kennedy (il prete), Carroll Baker (Sheila), Olga Karlatos (Susan), Lionel Stander (Taylor), Hugo Stiglitz, Andres Garcia, Stefania D'Amario – **p.**: Conacine/Helvetia – **o.**: Messico-Italia, 1977 – **di.**: Helvetia-Lia – **dr.**: 108'.

Close Encounters of the Third Kind (Incontri ravvicinati del terzo tipo) – **r.**: Steven Spielberg – **asr.**: Chuck Myers, Jim Bloom – **s., sc.**: S. Spielberg – **f.** (Panavision, Metrocolor): Vilmos Zsigmond, William A. Fraker, Douglas Slocombe – **asf.**: John Alonzo, Laszlo Kovacs – **f. 2ª unità**: Steve Poster – **efs.**: Richard Yuricich – **f. Ufo**: Dave Stewart – **ef. ottici**: Robert Hall – **an.**: Harry Moreau, Carol Boardman, Eleanor Dahlen, Cy Didjurgis, Tom Koester, Bill Millar, Connie Morgan – **disegni meccanici e fotografici**: Don Trumbull, John Russell, Fries Engineering – **disegni elettronici**: Jerry L. Jeffress, Alvah J. Miller, Peter Regla, Dan Slater – **realizzazione degli extraterrestri**: Carlo Rambaldi – **consigliere tecnico**: Dr. J. Allen Hynek – **consulenti**: Peter Anderson, Larry Albright, Richard Bennet, Ken Ebert, Paul Huston, David M. Jones, Kevin Kelly, Jim Lutes, George Randle, Jeff Shapiro, Rourke Engineering – **tecnico dei dialoghi**: Colin Cantwell – **coordinatore acrobazie**: Buddy Joe Hooker – **scg.**: Dan Lomino – **arr.**: Phil Abramson – **mo.**: Michael Kahn – **m., dm.**: John Williams – **ca.**: «Chances Are» di Al Stillman, Robert Allen, cantata da Johnny Mathis; «When You Wish Upon a Star» di Leigh Harline, Ned Washington; «The Square Song» di Joseph Raposo; «Love Song of the Waterfall» di Bob Nolan, Bernard Barnes, Carl Winge, cantata da Slim Whitman – **int.**: Richard Dreyfuss

(Roy Neary), François Truffaut (Claude Lacombe), Teri Garr (Ronnie Neary), Melinda Dillon (Jillian Guiler), Bob Balaban (David Laughlin), J. Patrick McNamara (capo del progetto), Warren Kemmerling (Wild Bill), Roberts Blossom (l'agricoltore), Philip Dodds (Jean Claude), Cary Guffey (Barry Guiler), Shawn Bishop (Brad Neary), Adrienne Campbell (Silvia Neary), Justin Dreyfusss (Tob Neary), Lance Henriksen (Robert), Merrill Connally (il caposquadra), George Di Cenzo (maggiore Benchley), Gene Dynarski (Ike), Mary Gafrey (signora Harris), Norman Bartold (Ohio Tolls), Josef Sommer (Larry Butler), Rev. Michael J. Dyer (se stesso), Amy Douglass, Alexander Lockwood, Roger Ernest, Carl Weathers, F.J. O'Neil, Phil Dodds, Randy Hermann, Hal Barwood, Matthew Robbins, David Anderson, Richard L. Hawkins, Craig Shreeve, Bill Thurman, Roy E. Richards, Gene Rader, Eumenio Bianco, Daniel Nunez, Chuy Franco, Luis Contreras, James Keane, Dennis McMullen, Cy Young, Tom Howard, Richard Stuart, Bob Westmoreland, Matt Emery, Galen Thompson, John Dennis Johnston, John Ewing, Keith Atkinson, Robert Broyles, Kird Raymond – **dp.**: Clark Paylow, Joe O'Har – **p.**: Julia Phillips, Michael Phillips per Columbia-EMi – **pa.**: C. Paylow – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: Ceiad Columbia – **dr.**: 138'.

V. recensione di Adriano Aprà in questo fascicolo a p. 128.

Colajhemes Psiches (Il piacere, soprattutto il piacere) – **r.**: Peter Slater – **s., sc.**: Brian Mattews, Joan O'Hara, Philip Tanneberg – **f.** (Eastmancolor): Edgar Welles – **mo.**: Herbert Wilcox – **m.**: Albert Papastratos – **int.**: Barbara Wood, Rosalind Allen, Tom Lanfield, Davies Edgar, Maria Rittel, Oscar Schenck, Fred Wilcox, Ben Cooper – **p.**: Campbell – **o.**: Gran Bretagna – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Colline blu – v. **Ride in the Whirlwind**

Come ti erudisco la pupa – v. **Takt og Tone i Himmelsengen**

Création du monde, La / Stvořeni světa (La bibbia secondo Pierino) – **r.**: Eduard Hofman – **s.**: Jean Effel – **sc.**: E. Hofman – **comm.**: G. Fusco, F. Gicca – **f.**: (Eastmancolor) – **an.**: Studio "Les frères en Tricot" – **disegni**: Jean Effel – **voci**: Franco Latini, Jole di Marzio, Gisella Sofio – **p.**: Multifilms France-Export, Parigi/Ceskoslovensky Film – **o.**: Francia-Cecoslovacchia, 1956-58 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Čuvar Plaže u Eimskom Periodu (Il bagnino d'inverno) – **r.**: Goran Paskalievič – **s., sc.**: Gordan Mihić – **f.** (Colore): Aleksandar Petković – **scg.**: Dragoljub Ivkov – **c.**: Mirjana Ostojić – **mo.**: G. Paskalievič – **m.**: Zoran Hristic – **int.**: Irfan Mensur (Dragan), Gordana Kosanović (Ljuba), Danilo Stojković (il padre di Dragan), Dăra Călenić, Mira Baniac, Bata Živojinović, Pavle Vuisić, Ruzica Sokić, Faruk Begoli – **dp.**: Radivoje Popović – **p.**: Centar FRZ – **o.**: Jugoslavia, 1975 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 98'.

Cyclone – v **Ciclon**

Diamanti sporchi di sangue – **r., s., sc.**: Fernando Di Leo – **f.** (Panoramica, Telecolor): Roberto Gerardi – **scg.**: Franco Cuppini – **mo.**: Amedeo Giomini – **m.**: Luis Enriquez Bacalov – **int.**: Claudio Cassinelli (Guido Mauri), Martin Balsam (Rizzo), Pier Paolo Capponi (Tony), Barbara Bouchet (Lisa), Olga Karlatos (Maria), Vittorio Caprioli (commissario Russo), Alberto Squillante, Roberto Reale, Raoul Lo Vecchio, Fernando Cerulli, Paul Oxan – **p.**: Umberto e Vittorio Russo per Teleuropa International Films – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Titanus – **dr.**: 110'.

Dites-lui que je l'aime (Gli aquiloni non muoiono in cielo) – **r.**: Claude Miller – **ars.**: Luc Béreaud – **s.**: basato sul romanzo «Ce mal étrange» di Patricia Highsmith – **sc.**: C. Miller, L. Béreaud – **f.** (Eastmancolor): Pierre Lhomme – **scg., c.**: Hilton Mac Connico – **mo.**: Jean-Bernard Bonis – **m.**: Alain Jomy; W.A. Mozart (sonata per pianoforte K 545), F. Schubert (fantasia per piano a quattro mani op. 103) – **int.**: Gérard Depardieu (David Martinaud), Miou-Miou (Juliette), Claude Piéplu (Chouin), Jacques Denis (Gérard Dutilleux), Dominique Laffin (Lise), Christian Clavier (François), Josiane Balasko (Nadine), Jacqueline Jeanne (Jeanne), Michel Pilorge (Maurice), Xavier Saint Macary (Michel Barbet), Véronique Silver (signora Barbet), Michel Such (Raymond), Annick Le Moal (Camille), Nathan Miller (il bambino) – **p.**: Maurice Bernart, Hubert Niogret per Pospectacle-Filmoblic-FR3 – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: Helvetia-Lia – **dr.**: 105'.

Dona Flor e seus dois maridos (Donna Flor e i suoi mariti) – **r.**: Bruno Barreto – **o.**: Brasile, 1976 – **di.**: Cineriz.

V. giudizio di Vittorio Albano (Taormina '77) in «Bianco e Nero», 1977, nn. 5/6, p. 125 e altri dati a p. 136.

Donna Flor e i suoi mariti – v. **Dona Flor e seus dois maridos**

Dracula cerca sangue di vergine... e morí di sete! – **r.**: Paul Morrissey (nell'edizione italiana Anthony M. Dawson [Antonio Margheriti]) – **asr.**: Paolo Pietrangeli – **s.**: P. Morrissey – **sc.**: Tonino Guerra – **f.** (Eastmancolor): Luigi Kuveiller – **scg.**: Enrico Job – **c.**: Benito Persico – **mo.**: Jed Johnson, Franca Silvi – **m.**: Claudio Gizzi – **int.**: Joe Dallesandro (Mario Balato), Udo Kier (conte Dracula), Maxime McKendry (Marchesa Di Fiori), Vittorio De Sica (marchese Di Fiori), Arno Juerging (Anton), Milena Vukotic (Esmeralda), Dominique Darel (Saphiria), Stefania Casini (Rubinia), Silvia Dionisio (Perla), Roman Polanski (un contadino) – **p.**: Andrew Braunsberg per Compagnia Cinematografica Champion, Roma/Jean Yanne, Jean Pierre Rassam, Parigi – **o.**: Italia-Francia, 1973 – **di.**: Gold – **dr.**: 100'.

Dschungelmädchen für zwei Halunken (Che matti... ragazzi!) – **r.**: Ernst Hofbauer – **s., sc.**: John Ferguson, Werner Hauff – **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Hans Jura – **mo**: Roberto Amicucci – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Robert Widmark, Wolf Goldan, Raquel Ercole, Rinaldo Talamonti, Eduardo Olaya, Esthér Farfan, Ilonka Lisk, Elena Veronese, Ferdinando Poggi – **p.**: Regina Film, Monaco/Producciones Diaz-Ercole, Bogotà – **o.**: Germania Occ.-Columbia, 1973 – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Due tigri e una carogna – v. **High Velocity**

Due vite una svolta – v. **Turning Point, The**

Ecce Bombo – **r., s., sc.**: Nanni Moretti – **asr.**: Angelo Trombetta – **f.** (Vistavision, Colore): Gianni Pinori – **scg.**: Massimo Razzi – **c.**: Lina Nerli Taviani, Fabrizia Magnini – **mo.**: Enzo Meniconi – **m.**: Franco Piersanti, «E lucean le stelle» dalla «Tosca» di Giacomo Puccini – **int.**: N. Moretti (Michele), Luisa Rossi (la madre), Glauco Mauri (il padre), Lina Sastri (Valentina), Susanna Javicoli (Olga), Fabio Traversa (Mirko), Piero Galletti, Cristina Nanni, Lorenza Ralli, Maurizio Romoli, Carola Stagnaro, Giorgio Viterbo, Paolo Zaccagnini, Sandro Conte, Fabrizio Taddeo, Maurizio Fabretti, Simona Frosi, G. Magnini, Vincenzo Maria Vitobello, Alberto Abruzzese, Luciano Agati, Benedetta Bini, Roberto De Lellis, Pierluigi Farri, Nadia Fusini, Cristiano Gentili, Filippo La Porta, Giovanni Pietro Lomardo, Gaetano Marchione, Augusto Minzulini – **dp.**: Enzo Giubilo – **pe.**: Mario Gallo – **p.**: M. Gallo per Filmalpha-Alphabetafilm – **pa.**: Fabrizio Giubilo – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: C.I.D.I.F. – **dr.**: 103'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 134.

En amour, ça va, ça vient (Sole su un'isola appassionatamente) – **r.**: Henri Sala [Henry Froger] – **s., sc.**: H. Sala, Jacques Chaumelle – **f.** (Eastmancolor): Raymond Heil – **mo.**: Monique Kirsanoff – **m.**: J. Chaumelle – **int.**: Olga Valérie (Olga), Claude Boucherie (il marinaio), Jean Jacques Duplantier (Jimmy), Margot Florian, Betty Lamour, Martine Rivière, Nicki Monnet, Jerome Bonane, Anna e Bob La Fleur – **p.**: Serge Gracieux per Orpham Productions – **o.**: Francia, 1974 – **di.**: Reak – **dr.**: 90'.

Equus (Equus) – **r.**: Sidney Lumet – **asr.**: David Tringham – **s.**: basato sull'omonimo lavoro teatrale di Peter Shaffer – **sc.**: P. Shaffer – **f.** (Colore): Oswald Morris – **scg.**: Simon Holland – **arr.**: Gerry Holmes – **c.**: Tony Walton – **mo.**: John Victor Smith – **m.**: Richard Rodney Bennet – **dm.**: Angela Morley – **consigliere tecnico per i cavalli**: Yakima Canutt – **guardiani dei cavalli**: Doug Donor, John Vanderpas – **int.**: Richard Burton (Martin Dysart), Peter Firth (Alan Strang), Colin Blakely (Frank Strang), Joan Plowright (Dora Strang), Harry Andrews (Harry Dalton), Eileen Atkins (Hesther Saloman), Jenny Agutter (Jill Mason), Kate Reid (Margaret Dysart), Elva Mai Hoover (Miss Raintree), Ken James (Mr. Pearce), John Wyman (l'esperto di cavalli), Patrick Brymier (il paziente all'ospedale) – **dp.**: Tony Lucibello, Boy Gray – p.: Elliott Kastner, Lester Persky per Winkast Company-Persky-Bright – **pa.**: Denis Holt – **o.**: Gran Bretagna, 1977 – **di.**: United Artists – **dr.**: 140'.

Facciamo l'amore in grande allegria – v. **Mei Hos' ist in Heidelberg geblieben**

Fängelse (Prigione) – **r., s., sc.**: Ingmar Bergman – **f.** (Bianco e Nero): Goran Strindberg – **scg.**: P.A. Lundgren – **mo.**: Lennart Wallen – **m.**: Erland Von Koch – **int.**: Doris Svendlund (Birgitta-Carolina), Birger Malmsten (Thomas) Eva Henning (Sophie, la moglie di Thomas), Hasse Ekman (Martin Grandé, il regista), Stig Olin (Peter), Irma Christanson (Linnea, la sorella di Peter), Anders Henrikson (Paul, il professore), Marianne Löfgren (la signora Bohlin), Carl Henrik Fant (Arne), Inger Juel (Greta), Curt Masreliez (Alf), Åke Fridell (Magnus), Rune Lindström (il pastore), Bibi Lindqvist (Anna), Arne Ragneborn (il suo amante) – **p.**: Allan Eklund, Lorens Marmstedt per Terrafilm – **o.**: Svezia, 1948 – **di.**: R.R.C.-Fichera – **dr.**: 83'.

Febbre del sabato sera, La – v. **Saturday Night Fever**

Fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia, La – **r.**: Lina Vertmüller – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: P.I.C. – **dr.**: 100'.
V. altri dati in «Bianco e Nero», 1978, n. 3 (Berlino '78), p. 105.

Follie di notte – **r., s., sc.**: Joe D'Amato [Aristide Massaccesi] – **f.** (Telecolor): A. Massaccesi – **mo.**: Vincenzo Vanni – **m.**: Piero Umiliani – **int.**: Amanda Lear – **p.**: Mago Film – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Regionale – **dr.**: 87'.

Gesù di Nazareth/Jesus of Nazareth – **r.**: Franco Zeffirelli – **s.**: basato sul Vangelo e su testi apocrifi – **sc.**: Anthony Burgess, Suso Cecchi D'Amico, F. Zeffirelli, Pieremilio Gennarini – **f.** (Tecnicolor): Armando Nannuzzi, David Watkin – **scg., arr.**: Gianni Quaranta – **c.**: Marcel Escoffier, Enrico Sabbatini – **mo.**: Reginald Mills – **consulenti**: Mons. Piero Rossano, Rev. Richard Gilbert, Rabbino Albert Friedlander, Dr. Mohammed Ben Bourboue – **m.**: Maurice Jarre – **int.**: Robert Powell (Gesú Cristo), Medgi Allal (Gesú a due anni), Immod Cohen (Gesú a cinque anni), Lorenzo Monet (Gesú a dodici anni), Olivia Hussey (Maria), Yorgo Voyagis (Giuseppe), Cyril Cusack (Rabbi Yehuda), Peter Ustinov (Erode il Grande), Robert Beatty (Proculo), Norman Bowler (Saturnino), John Phillips (Mason), Marina Berti (Elisabetta), Regina Bianchi (Anna), Nancy Nevison (Abigail), Jonathan Adams, Roy Holder, Renato Terra (i pastori), Ralph Richardson (Simeone), Fernando Rey (Gaspare), Donald Pleasance (Melchiorre), James Earl Jones (Baldassarre), Michael York (Giovanni Battista), Christopher Plummer (Erode Antipa), Valentina Cortese (Erodiade), Isabel Mestres (Salomé), Keith Skinner (l'ossesso di Cafarnao), Anne Bancroft (Maria Maddalena), James Mason (Giuseppe d'Arimatea), Claudia Cardinale (l'adultera), Francis De Wolfe (Simone Fariseo), Ian Bannen (Amos), Oliver Tobias (Joel), Oliver Smith (Saul), Robert Davey (Daniele), James Farentino (Pietro), Tony Vogel (Andrea), Jonathan Muller (Giacomo I), John Duttine (Giovanni apostolo), Steve Gardner (Filippo), John Eastham (Bartolomeo), Bruce Lidington (Tommaso), Keith Washington (Matteo), Sergio Nicolai (Giacomo II), Mimmo Crao (Taddeo), Murray Salem (Simeone Zelota), Ian McShane (Giuda), Maria Carta (Marta), Ian Holm (Zerah), Stacy Keach (Barabba), Ernest Borgnine (il centurione), Renato Rascel (il cieco), Anthony Quinn (Caifa), Lee Montague (Habbakuk), Laurence Oliver (Nicodemo), Rod Steiger (Ponzio Pilato), Tony Lo Bianco (Quintilio), Antonello Campodifiori (Ircanus), Lionel Guyett (Haggai), Pino Colizzi (Jobab), Peter Harlowe (Valerio), Simon McCordinkale (Marco), Glauco Onorato (un centurione), Donald Sumpter (Aram), Ken Jones (Jotham), Derer Godfrey (Elihu), Renato Montalbano (Giairo) – **p.**: Vincenzo Labella per RAI-Radiotelevisione Italiana/ITC - Incorporated Television Company – **pa.**: Dayson Lowell – **o.**: Italia-Gran Bretagna, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 150'.

Golden Rendezvous (Appuntamento con l'oro) – **r.**: Ashley Lazarus – **asr.**: Brian Cook, Terry Needham, Peter Bennett – **s.**: basato sul romanzo «The Golden Rendezvous» di Alistair MacLean – **ad.**: John Gay – **sc.**: Stanley Price – **f.** (Technicolor): Ken Higgins – **scg.**: Frank White – **mo.**: Ralph Kemplen – **m., dm.**: Jeffe Wayne – **consulente m.**: Milton Okun – **int.**: Richard Harris (John Carter), Ann Turkel (Susan Beresford), David Janssen (Charles Conway), Burgess Meredith (Van Heurden), John Vernon (Luis Carreras), Gordon Jacson (Dr. Marston), Keith Baxter (Preston), Dorothy Malone (Elizabeth Taubman), John Carradine (Fairweather), Robert Flemyng (Capitano Bullen), Leigh Lawson (Tony Cerdan), Robert Beatty (Howard Taubman), Michael Howard (Capo Steward Benson), Ian Yule (McCloskey), Hugh Rouse (Capitano dell'Unicorn I), Ian Hamilton (I ufficiale dell'Unicorn I), Richard Cox (Browning, radio operatore), Shelagh Holliday (un passeg-

gero), Philip Boucher (un agente), Paul Malherbe (Gomez), Marjorie Gardner, Michael Fischer – **dp.**: Douglas Twiddy – **pe.**: Murray Frank – **p.**: André Pieters per Film Trust-Milton Okun Productions-Golden Rendezvous Productions – **pa.**: Robert Porter – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: United Artists – **dr.**: 115'.

Goodbye amore mio! – v. **Goodbye Girl, The**

Good-bye Emmanuelle (Goodbye Emmanuelle) – **r.**: François Leterrier – **asr.**: Claude Sambain, Edwin Palfrey – **s., sc., d.**: Monique Lange, F. Leterrier – **f.** (Eastmancolor): Jean Badal – **scg.**: François de Lamothe – **arr.**: Jacques Brizzio – **c.**: Catherine Leterrier – **mo.**: Marie-Josèphe Yoyotte – **m.**: Serge Gainsbourg – **int.**: Sylvia Kristel (Emmanuelle), Umberto Orsini (Jean), Jean-Pierre Bouvier (Grégory), Charlotte Alexandra (Chloë), Jacques Doniol-Valcroze (Michel Cordier), Olga Georges-Picot (Florence Cordier), Sylvie Fennec (Clara), Erick Colin (Guillaume), Alexandra Stewart (Dorothée), Radiah (Angélique), Caroline Laurence (Cécile), Jack Allen (signor Snow), Greg Germain (Benjamin), Bob Asklof – **dp.**: Jacques Schaeffer, Gabriel do Paço, Jacques Quinternet – **p.**: Michel Choquet per Trinacra – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: Ceiad Columbia – **dr.**: 96'.

Goodbye Girl, The (Goodbye amore mio!) – **r.**: Herbert Ross – **asr.**: Jack Roe, Edward Markley, Robert P. Cohen – **sc.**: Neil Simon – **f.** (Metrocolor): David M. Walsh – **scg.**: Albert Brenner, Spencer Deverill – **arr.**: Jerry Wunderlich – **c.**: Ann Roth – **mo.**: John F. Burnett – **m.**: David Grusin – **ca.**: «Goodbye Girl» di David Gates, eseguita dall'autore – **int.**: Richard Dreyfuss (Elliot Garfield), Marsha Mason (Paula McFadden), Quin Cummings (Lucy McFadden), Paul Benedict (Mark Morgenweiss), Barbara Rhoades (Donna Douglas), Theresa Merritt (signora Crosby), Michael Shawn (Ronnie), Patricia Pearcy (Rhonda Fontana), Gene Castle (assistente coreografo), Daniel Levans (l'istruttore di danza), Marilyn Sokol (Linda), Anita Dangler (signora Morgenweiss), Victoria Boothby (signora Bodine, Robert Costanzo (il venditore di liquori), Dana Laurita (Cynthia), Dave Cass (l'ubriaco), Loyita Chapel, Caprice Clarke (le ballerine «strip» del club), Esther Sutherland (la direttrice del club), Clarence Felder (critico), Kensuke Haga, Ryohei Kanakogi (venditori giapponesi), Ruby Holbrook (la donna in sala d'udienza), Kristina Hurrell (Gretchen), David Matthau, Milt Oberman, Eddie Villery, Joseph Carberry, Erich Uhler, Ray Berry, Powers Boothe, Tom Everett, Janice Fuller, Munson Hicks, Robert Kerman, Jeanne Lange, Roberte Lesser, Fred McCarren, Nicholas Mele, Maureen Moore, Joseph Regalbuto, Peter Vogt, Wendy Cutler, Susan Elliott, Andy Goldberg, Paul Wilson, Nicol Williamson – **dp.**: Martin Danzig, Roger M. Rothstein – **p.**: Ray Stark per Rastar-MGM-Warner Bros – **pa.**: R.M. Rothstein – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: P.I.C. – **dr.**: 115'.

Gray Lady Down (Salvate il "Gray Lady") – **r.**: David Greene – **asr.**: Mack Bing, Pat Duffy, Michael Stanislavsky – **s.**: basato sul romanzo «Event 1000» di David Lavallee – **ad.**: Franck P. Rosenberg – **sc.**: James Whittaker, Howard Sackler – **f.** (Panavision, Technicolor): Stevan Larner – **efs.**: Howard A. Anderson Co. – **scg.**: William Tuntke – **arr.**: John Dwyer – **mo.**: Robert Swink – **consulente flotta marina**: Capitano William S. Graves – **m.**: Jerry Fielding - **int.**: Charlton Heston (capitano Paul Blanchard), David Carradine (Capitano Gates), Stacy Keach (capitano Bennett), Ned Beatty (Mickey), Stephen McHattie (Murphy), Ronny Cox (comandante Samuelson), Dorian Harewood (Fowler), Rosemary Forsyth (Vickie), Hilly Hicks (Page), Charles Cioffi (ammiraglio Barnes), William (Waters), Jack Rader (Harkness), Antony Ponzini (Caruso), Michael O'Keefe (Harris), Charlie Robinson (McAllister), Christopher Reeve (Phillips), Melendy Britt (Liz), Lawrason Driscoll (Bloome), David Wilson (Hanson), Robert Symonds (il ministro della marina), Ted Gehring, Charles Cyphers, William Bryant, Jeff Druce, James Davidson, David Clennon – **dp.**: William Gray – **p.**: Walter Mirisch per Mirisch Corporation-Universal – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 100'.

[Guerra spaziale] – **r.**: Jun Fukuda – **s.**: Hachiro Jinguji – **sc.**: Ryuzo Nakahishi, Hideichi Nagahara – **f.** (Eastmancolor): Jo Aizawa – **efs.**: Teruyosmi Nakano – **mo.**: Ruyohi Nakano – **m.**: Toshiaki Tsushima – **so.**: Toshiya Ban – **int.**: Kensaku Morita, Yuko Asano, Hiroshi Miyauchi, Katsutoshi Ataraschi, Shudi Otaki, Akiko Hirata, Isao Nashimoto, Shodi Nakayama, Masaya Oki-ryoikebi – **p.**: Toho International – **o.**: Giappone, 1977 – **di.**: Titanus – **dr.**: 85'.

Hangyaboly (Le monache) – **r.**: Zoltán Fábri – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Margit Kaffka – **sc.**: Endre Illés, Z. Fábri – **f.** (Eastmancolor): György Illés – **mo.**: Ferencné

Slécsényi – **m.**: Bach, Pechelbel, Lassus, Palestrina e musica gregoriana – **int.**: Mari Töröcsik (Suor Virginia), Éva Vass (Suor Magdolna), Margit Makay (Suor Leona), Noémi Apor (Suor Simonea), Györgyi Anday (l'educanda Erzsi), Jaroslava Schallerova (l'educanda Helenke), Gabriella Szabó (l'educanda Marika) – **p.**: Mafilm Studio 1 – **o.**: Ungheria, 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

High Velocity (Due tigri e una carogna) – **r.**: Remi Kramer – **r. 2ª unità**: Joe Dagumby – **asr.**: Peter MacGregor-Scott, Nick Miranda, Hernan Robles – **s., sc.**: R. Kramer, Michael J. Parsons – **f.** (Panavision, Metrocolor): Robert Paynter, Nonong Rasca – **scg.**: Robert Mitchell – **mo.**: David Bretherton, David Ramirez – **m.**: Jerry Goldsmith – **coordinatore acrobazie**: Clem Parsons – **int.**: Ben Gazzara (Clifford "Bummer" Baungartner), Britt Ekland (Marie Anderson), Paul Winfield (Watson), Keenan Wynn (William Anderson), Alejandro Rey (Alejandro Mariel), Victoria Racimo (Dolores), Jonee Gamboa (Habagal), Rita Gomez (Nancy), Joe Andrade (Monong), Liam Dunn (Bennett), Richard O'Brien (Beaumont), Stacy Keach Sr. (Carter), James Bacon (Monroe), Jojo Juan (Celia), Bruno Punzalan (La vecchia guardia del corpo), Hernan Robles (la guardia carceraria) – **dp.**: Peter Samuelson - **pe.**: Joseph Wolf – **p.**: Takashi Ohashi per First Asian Films – **pa.**: Michael J. Parsons – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: Kent – **dr.**: 112'.

Hostess, Le – v. **Stewardessen, Die**

In cerca di Mr. Goodbar – v. **Looking for Mr. Goodbar**

Incontri ravvicinati del terzo tipo – v. **Close Encounters of the Third Kind**

Incredibile viaggio nel continente perduto, L' – v. **Viaje al centro de la tierra**

Insegnante va in collegio, L' – **r.**: Mariano Laurenti – **s.**: Francesco Malizia – **sc.**: F. Malizia, Franco Mercuri, M. Laurenti, Annie Albert – **f.** (Eastmancolor): Federico Zanni – **mo.**: Alberto Moriani – **m.**: Gianni Ferrio - **int.**: Edvige Fenech (Monica Sebastiani), Renzo Montagnani (Riccardo Pozzoni), Alvaro Vitali (suo figlio Carlo), Lino Banfi (Peppino), Gianfranco D'Angelo (Ilario Strumolo), Leo Colonna, Niki Gentile, Carlo Sposito, Lucio Montanaro, Dino Emanueli, Paola Pieracci – **p.**: Luciano Martino per Devon/Medusa-Jacques Leitienne-Impex – **o.**: Italia-Francia, 1978 – **di.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 92'.

Io monaca... per tre carogne e sette peccatrici – **r.**: Richard Jackson – **s., sc.**: Sergio Garrone – **f.** (Tecniscope, Technicolor): Umberto Galeassi – **mo.**: Cesare Bianchini – **m.**: Elio Mancuso, Burt Rexon – **int.**: Tony Kendall, Monica Teuber, William Berger, Gordon Mitchell, Vonetta McGee, Christian Thorn, Felicita Fanni, Margaret Rose Keil, Nuccia Cardinali – **p.**: Euram, Roma/Trans Globe, Monaco – **o.**: Italia-Germania Occ., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

Jesus of Nazareth – v. **Gesú di Nazareth**

Kaput Lager - Gli ultimi giorni delle SS – **r.**: Ivan Kathansky – **s., sc.**: Luigi Batzella – **f.** (Eastmancolor): Ugo Brunelli – **mo.**: L. Batzella – **m.**: Marcello Giombini – **int.**: Richard Harrison (il maggiore Lexman), Isarco Ravaioli (Stair), Lea Lander (dott. Holm), Agnese Kalpagoś (Karin), Gordon Mitchell, John Brown, Zaira Zoccheddu – **p.**: International Cine Holiday – **o.**: Italia, 1976 – **di.**: Regionale – **dr.**: 85'.

Karzan contro le donne dal seno nudo – v. **Amazones de la luxure, Les-Maciste contre la reine des Amazones**

Kiss Me Killer – v. **Tango au clair de lune**

Liebe in drei Dimensionen (Amore in tre dimensioni) – **r.**: Walter Boos – **s., sc.**: Florian Vollmer – **f.** (Colore): Klaus Werner – **mo.**: Herbert Taschner – **m.**: Verlag Sonoton – **int.**: Ingrid Steeger, Achim Neumann, Evelyn Raess, Rosl Mayr, Dorith Henke, Nico Wolferstetter, Dorothea Rau, Anik Ellahee, Gerhard Ruhnke, Rinaldo Talamonti, Elisabeth Volkmann – **p.**: Wolf Hartwig per Rapid Film – **o.**: Germania Occ., 1972 - **di.**: Regionale – **dr.**: 93'.

Looking for Mr. Goodbar (In cerca di Mr. Goodbar) – **r.**: Richard Brooks – **asr.**: David

Silver, Alan Brimfield – **s.**: basato su un romanzo di Judith Rossner – **sc.**: R. Brooks – **f.** (Metrocolor): William A. Fraker – **scg.**: Edward Carfagno – **arr.**: Ruby Levitt – **c.**: Jodie Lynn Tillen – **mo.**: George Grenville – **m.**: Artie Kane – **ca.**: «Don't Ask to Stay Until Tomorrow» di A. Kane e Carol Connors, cantata da Marlena Shaw; «She's Lonely» di Bill Withers, «She Wants To» di B. Withers e Larry Nash, eseguite da B. Withers; «Machine Gun» di Millan Williams, eseguita da The Commodores; «Try Me, I Know We Can Make It» e «Prelude to Love» di Giorgio Moroder e Peter Bellotte, cantate da Donna Summer; «Could It Be Magic» di Barry Manilow e Adrienne Anderson, cantata da Donna Summer, B. Manilow, A. Anderson; «Don't Leave Me This Way» di Kenny Gamble, Leon Huff, Garry Gilbert, cantata da Thelma Houston; «Love Hangover» di P. Sawyer e M. McLeod, cantata da Diana Ross; «Back Stabbers» di Leon Huff, Gene McFadden, John Whitehead, cantata da The O'Jays; «Lowdown» di Boz Scaggs e David Piach, cantata da B. Scaggs – **int.**: Diane Keaton (Theresa Dunn), Tuesday Weld (Katherine), William Atherton (James), Richard Kiley (Mr. Dunn.) Richard Gere (Tony Lapato), Alan Feinstein (professor Martin Engle), Tom Berenger (Gary), Priscilla Pointer (signora Dunn), Laurie Prange (Brigid Dunn), Joel Fabiani (Barney, il marito di Katherine), Julius Harris (lo spacciatore di stupefacenti), Richard Bright (George), Le Var Burton (Cap Jackson), Marilyn Coleman (signora Jackson), Carole Mallory (Marvella), Mary Ann Mallis (la direttrice), Jolene Dellenbach, Louie Fant (i professori) Eddie Garrett (il barista), Alexander Courtney (Arthur), Brian Dennehy (il chirurgo), Richard Venture (il dottore), Robert Burke (Patrick), Robert Fields (Rafe), Richard O'Brien (padre Timothy), Tony Hawkins (Chuck), Caren Kaye (Rhoda), Richard Spangler (annunciatore della Tv), Elizabeth Cheshire (Theresa bambina), Marilyn Roberts (la donna nel bar) – **dp.**: David Silver – **p.**: Freddie Fields per Paramount – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 140'.
V. recensione di Enrico Magrelli in questo fascicolo a p. 136.

Marlowe indaga – v. **Big Sleep, The**

Marsigliese, Il - Storia del re dello scasso – v. **Solitaire, Le**

Massacre at Central High (Sexy jeans) – **r.**: Renee Daalder – **asr.**: Eugene Mazzola, David Kahler – **s., sc.**: R. Daalder – **f.** (Colore): Bert Van Munster – **scg.**: Russell Tune – **c.**: Adrienne Levesque – **mo.**: Harry Keramidas – **m., dm.**: Tony Leonetti – **ca.**: «Crossroads» di T. Leonetti e Jill Williams – **int.**: Derrel Maury (David), Andrew Stevens (Mark), Kimberly Beck (Theresa), Robert Carradine (Spoony), Ray Underwood (Bruce), Steve Bond (Craig), Steve Sikes (Rodney), Lani O'Grady (Jane), Damon Douglas (Paul), Rainbeaux Smith (Mary), Dennis Kort (Arthur), Jeffrey Winter (Oscar), Thomas Logan (Harvey) – **pe.**: J. Bauman – **p.**: Harold Sobel per Evan – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: PBC-DRAI – **dr.**: 90'.

Mazzetta, La – **r.**: Sergio Corbucci – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Attilio Veraldi – **sc.**: Dino Maiuri, Massimo De Rita, Luciano De Crescenzo, Elvio Porta – **f.** (Technospes): Luigi Kuveiller – **scg.**: Giantito Burchiellaro – **mo.**: Amedeo Salfa – **m.**: Pino Daniele – **int.**: Nino Manfredi (Sasà Jovine), Ugo Tognazzi (commissario Assenza), Paolo Stoppa (Don Michele Miletti), Imma Piro (Giulia Miletti), Marisa Laurito (Luisella, la fidanzata di Sasà), Gennaro Di Napoli (Nicola Casali), Sal Borgese (il gemello Tonino), Giovanni Borgese (il gemello Pasquale), Marisa Merlini (Elena Miletti), Pietro De Vico, Giacomo Furia, Lilly Furia, Adelaide Moretti, Gennarino Palumbo, Benito Stefanelli, Enzo Vitale – **p.**: Luigi e Aurelio De Laurentiis per Filmauro – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: United Artists Europa Inc. – **dr.**: 115'.

Medusa Touch, The (Il tocco della Medusa) – **r.**: Jack Gold – **asr.**: Derek Cracknell, Richard Jenkins – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Peter van Greenaway – **sc.**: John Briley – **f.** (Technicolor): Arthur Ibbetson – **efs.**: Doug Ferris – **scg.**: Peter Mullins, Jack Stephens – **c.**: Elsa Fennell, Jane Robinson – **mo.**: Ian Crafford – **m., dm.**: Michael J. Lewis – **int.**: Richard Burton (John Morlar), Lino Ventura (Detective-ispettore Brunel), Lee Remick (Dr. Zonfeld), Harry Andrews (assistente commissario), Alan Badel (avvocato Quinton), Marie-Christine Barrault (Patricia Morlar), Jeremy Brett (Edward Parrish), Michael Hordern (Atropos), Gordon Jackson (Dr. Johnson), Michael Byrne (sergente Duff), Derek Jacobi (l'editore), Robert Lang (Pennington), Avril Elgar (Grace Pennington), John Normington (signora Copley), Robert Flemyng (il giudice McKinley), Philip Stone (il preside), Macolm Tierney (il diacono), Norman Bird (maggiore Henry Morlar), Jennifer Jayne (signora Morlar), Wendy Gifford (impiegata), Shaw Taylor (reporter televisivo) Gordon Honeycombe (telecronista), Mark Jones (sergente Hughes), Maurice O'Connell (sergente

Robbins), Frances Tomelty (Nanny), Cornelius Bowe (Morlar da giovane), Adam Bridges (Morlar a 10 anni), Joseph Clark (Morlar a 14 anni), Matthew Long (il pilota), James Hazeldine, Brook Williams, Victor Winding, Antony Blackett, Denyse Alexander, John Flanagan, Stanely Lebor, Ian Master, George Innes, Earl Rhodes, Colin Rix – **dp.**: Chris Kenny – **pe.**: Arnon Milchan – **p.**: Jack Gold, Anne V. Coates per Bulldog Productions, Londra/Citeca Productions, Parigi – **pa.**: Denis Holt – **o.**: Gran Bretagna-Francia, 1978 – **di.**: Titanus – **dr.**: 115'.

Mei Hos' ist in Heidelberg geblieben (Facciamo l'amore in grande allegria) – **r., s., sc.**: Hubert Frank – **f.** (Eastmancolor): Joan Paco – **scg.**: Bruno Chirco – **mo.**: H. Frank – **m.**: Effel Music – **int.**: Josef Moosholzer (John Smith), Franz Muxeneder (Karl), Elfie Zacharias, Alexander Miller, Alexandra Bogojevic, Judith Fritsch, Elke Deuringer, Monique Rodie, Gustaff Schneller, Bertram Edelmann, Karl-Heinz Peters, Johannes Buzalsky, Hasso Preiss, Eddie Meisel, Rosl Mayr, Edgar Wenzel – **dp.**: Bernd Bergemann – **p.**: Aloïs Brummer per AB Film Produktion – **o.**: Germania Occ., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Moglie giovane, La – **r., s., sc.**: Giovanni D'Eramo – **f.** (Colore): Francisco Sampere – **mo.**: Otello Colangeli – **m.**: Stelvio Cipriani – **int.**: Marisa Mell (Luisa), Farley Granger (Armando), Francisco Rabal (il ladro), Riccardo Salvino (Stefano), Helga Line, Karole-Mircha CCCCarven, Alan Collins, Roman Arizna Varreta, Deogracias Huerta – **p.**: Metheus, Roma/Emaus-Petrojo, Madrid – **o.**: Italia-Spagna, 1975 – **di.**: Drago-Kent – **dr.**: 92'.

Monache, Le – v. **Hangyaboly**

Mort d'un pourri (Morte di una carogna) – **r.**: Georges Lautner – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Raf Vallet – **sc.**: G. Lautner – **d.**: Michel Audiard – **f.** (Eastmancolor): Henri Decae – **mo.**: Michelle David – **m.**: Philippe Sarde – **so.**: Michel Desrois – **int.**: Alain Delon (Xavier Maréchal), Ornella Muti (Valérie Agostinelli), Sthepane Audran (Christiane), Maurice Ronet (Philippe Dubaye), Mireille Darc (Françoise), Michel Aumont (Morot), Jean Bouise (Pernais), Klaus Kinski (Tomsky), Daniel Ceccaldi (Lacor), Julien Guiomar (Fondari), François Chaumette (Lansac), El Kebir (Kebir), Henri Virlojeux (Paul), Charle Moulin (Serrano), Xavier Depraz (Marcel), Patrick Laplace (Etienne), Colette Duval (signorina Braco), Carole Lange, Roger Muni, Riandreys – **dp.**: Henri Jaquillard – **p.**: A. Delon per Adel Productions – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: United Artists – **dr.**: 128'.

Morte di una carogna – v. **Mort d'un pourri**

Nero veneziano – **r.**: Ugo Liberatore – **s.**: Roberto Gandus, U. Liberatore – **sc.**: Ottavio Alessi, R. Gandus, Domenico Rafele – **f.**: (Telecolor): Alfio Contini – **scg.**: Sergio Canevari – **mo.**: Alberto Gallitti – **m.**: Pino Donaggio – **int.**: Renato Cestié (Mark), Rena Niehaus (Christine), Yorgo Voyagis (Giorgio), Fabio Gamma (Dan), José Quaglio (padre Stefani), Olga Karlatos (La madre di Vicki), Ely Galleani (Vicki), Angela Covello, Lorraine De Selle, Florence Barnes, Bettino Milne, Renzo Martini – **p.**: Luigi Borghese per 3 B Produzioni cinematografiche – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Medusa Distribuzione – **dr.**: 95'.

Notti peccaminose di una minorenne – v. **Charlotte Sex macht happy**

[Padrino cinese e gli ultimi giorni di Bruce Lee, Il] – **r.**: Lai Cheien – **int.**: Bruce Lee, Wu Chin, Ting Pei, Chan Wei Min, Chen Lei – **p.**: K. Hing-W.-S.C. Chin – **o.**: Hong Kong – **di.**: Regionale – **dr.**: 90'.

Peligro... Mujeres en accion! (Sette assassine dalle labbra di velluto) – **r.**: René Cardona jr. – **asr.**: Louis Grayton – **s., sc.**: R. Cardona jr. – **F.** (Eastmancolor): Juan Manuel Herrera – **mo.**: Alfredo Rosas Priego – **m.**: Ernesto Cortazar jr., Carlos Camacho – **int.**: Julio Aleman (Alex Kristal), Alma Delia Fuentes, Elizabeth Campbell, Amedée Chabot, Liza Castro, Barbara Angely, Elsa Cardenas, Nadia Milton, Rosa Maria Rodriguez, Jessica Munguia, Tere Vale, Ellen Cole, Priscilla Alava, Arturo Correa, Juan Garza, John Novak, Cesar del Campo – **p.**: Aller Lopez per Nacional – **o.**: Messico, 1967 – **di.**: Regionale – **dr.**: 100'.

People That Time Forgot, The (Gli uomini della terra dimenticata dal tempo) – **r.**: Kevin Connor – **asr.**: Bryan Coates, Gregory Dark – **s.**: basato su un romanzo di Edgar Rice Burroughs – **ad.**: K. Connor, Maurice Carter – **sc.**: Patrick Tilley – **f.** (Technicolor): Alan

Hume – **f. aerea**: Peter Allwork, John Harris – **scg.**: Bert Davey, Fernando Gonzales – **arr.**: Simon Wakefield – **c.**: Brenda Dabbs, Daryl Bristow – **mo.**: John Ireland, Barry Peters – **m.**: John Scott – **int.**: Patrick Wayne (maggiore Ben McBride), Sarah Douglas «Charly» Lady Charlotte), Dana Gillespie (Ajor), Thorley Walters (Dr. Edward Norfolk), Shane Rimmer (Hogan), Doug McClure (Bowen Tyler), Tony Britton (capitano Lawton), John Hallam (Chang-Sha), Dave Prowse (il carnefice), Milton Reid (Sabbala), Kiran Shah (Bolum), Richard Parmentier (tenente Whitby), Jimmy Ray (tenente Graham), Tony McHale (il telegrafista) – **dp.**: Don Toms, Augustin Pastor – **pe.**: Samuel Z. Arkoff – **p.**: John Dark per Amicus- Max J. Rosenberg Productions-American International Pictures – **o.**: Gran Bretagna, 1977 – **di.**: Herald-Drai – **dr.**: 95'.

Pericolo negli abissi – **r., s., sc.**: Bruno Vailati – **f.** (Panoramica, Colore): Arnaldo Matteri – **f. riprese subacque**: Giancarlo Formichi – **mo.**: Germana Lanni – **m.**: Stefano Liberati – **p.**: Audiovisual – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Medusa – **dr.**: 105'.

Piacere, soprattutto il piacere, Il – v. **Colajhemes Psiches**

Piedone l'africano - **r.**: Steno [Stefano Vanzina] – **s.**: Franco Verucci – **sc.**: Adriano Bolzoni, Giovanni Simonelli, F. Verucci, Rainer Brandt – **f.** (Technospes): Alberto Spagnoli – **scg.**: Bruno Cesari – **mo.**: Mario Morra – **m.**: Guido e Maurizio De Angelis – **int.**: Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (il commissario Rizzo, detto Piedone), Enzo Cannavale (Caputo), Werner Pochath (Spiros), Dagmar Lassander (Margy), Joe Stewardson (Smollett), Baldwin Dakil (Bodo), Carel Trichard, Desmond Thompson – **p.**: Laser Film/Rialto Film – **o.**: Italia-Germania Occ., 1978 – **di.**: Titanus – **dr.**: 115'.

Pornochattes, Les ovvero **Touchez pas à ma chatte** (Sequestro a mano armata) – **r.**: Guy Maria – **s., sc.**: Georges Combret – **f.** (Estmancolor): Georges Bourdelon – **mo.**: Fernand Manella – **m.**: Michel Roy – **int.**: Patrice Cuny, Alice Arno, Gilda Arancio, Olivier Oll, Gilbert Servien, Vera Velmont, Paul Guez e i suoi Judoka – **p.**: Yvette Crouze per Europrodis – **o.**: Francia, 1974 – **di.**: General – dr.: 96'.

Prigione – v. **Fängelse**

Professoressa, facciamo l'amore? – v. **Teacher, The**

Quando c'era lui... caro lei! – **r.**: Giancarlo Santi – **s.**: Oreste Del Buono – **sc.**: G. Santi, O. Del Buono, Hugo Pratt, Gianni Manganelli – **f.** (Technicolor): Aldo Tonti – **scg.**: H. Pratt, Mario Milani – **mo.**: Sergio Montanari – **m.**: Alfredo Polacchi – **int.**: Paolo Villaggio (Beretta), Hugo Pratt (Rossetti), Gianni Cavina (Pavanati); Salvatore Furnari (Vittorio Emanuele III), Giuliana Calandra (la regina), Maria Grazia Buccella (Lauretta), Mario Carotenuto (il Papa), Orietta Berti (Lei, Donna Rachele), Al Capri (Lui, Mussolini), Memé [Amelio] Perlini (El Matt, Hitler), Gianni Magni (il Maresciallo), Tiberio Murgia, Carmelo Reale – **p.**: Ideafilm – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Gold-R.C.R. – **dr.**: 100'.

Quel maledetto treno blindato – **r.**: Enzo G. Castellari [Enzo Girolami] – **asr.**: Mario Maffei – **s., sc.**: Sandro Continenza, Sergio Grieco, Romano Migliorini, Laura Toscano, Franco Marotta – **d.**: R. Migliorini, L. Toscano, F. Marotta – **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Giovanni Bergamini – **scg.**: Aurelio Crugnola, Pierluigi Basile – **c.**: Ugo Pericoli – **mo.**: Gianfranco Amicucci – **m., dm.**: Francesco De Masi – **int.**: Ian Bannen (Colonnello Buckner), Bo Svenson (tenente Yeager), Fred Williamson (Frank Costello), Peter Hooten (Ganfield il negro, detto Bongo), Michael Pergolani (Nick Colasanti, il siciliano), Jackie Basehart (Tony, detto "Pisciasotto"), Raymund Harmstog (Adolf Saks il "Crucco"), Michel Costantin ("Veronique"), Debra Berger (Nicole), Flavio Andreini, Vito Fornari, Peter Boom, Manfred Freyberger, John Loffredo, Mike Morris, Donald O'Brian, Gerard Schwarz, Brian Torquil Rostron, Massimo Vanni, William Vanders, Mauro Vestri – **dp.**: Ennio Di Meo, Pino Mangogna – **pe.**: Roberto Sbarigia – **p.**: Film Concorde – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Capitol-Martino – **dr.**: 100'.

Ragazze pon pon si scatenano, Le – v. **Summer School Teachers**

Ransom for a Dead Man (Tenente Colombo, riscatto per un uomo morto) – **r.**: Richard Irving – **s.**: basato sul personaggio creato da Richard Levison e William Link – **sc.**: Dean Hargrove – **f.** (Technicolor): Lionel Lindon – **mo.**: Edward M. Abroms – **m.**: Billy Goldenberg – **int.**: Peter Falk (il tenente Colombo), Patricia Mattick (Margaret), Lee Grant

(Leslie Williams), John Fink, Harold Gould, Jed Allan, Charles MacAulay, Norma Connolly, Jeane Byron, Henry Brandt – **p.**: Universal – **o.**: U.S.A., 1971 – **di.**: Fida Cinematografica – **dr.**: 95'.

[Reportage di giovani modelle in un atelier svedese] – **r., s., sc.**: Hans Billian – **f.** (Colore): Dieter Wedekind – **m.**: Gert Wilden – **int.**: Michaela Martin, Henry Lyck, Rosemarie Lindt, Ursula Blauth, Gerd Frickhofer, Rudolf Schundler, Laurence Bien, Tow Jackobus, Christine Gogoll, Inge Steinbach, Elfi Jannik, Nina Januska, Beppo Louca, Ines Billian – **p.**: Logan – **o.**: Germania Occ., 1977 – **di.**: Orange – **dr.**: 93'.

Resta pura amore mio – v. **Bleib sauber, Liebling!**

Rêve de singe – v. **Ciao maschio**

Ride in the Whirlwind (Le colline blu) – **r.**: Monte Hellman – **s., sc.**: Jack Nicholson – **f.** (Technospes): Gregory Sandor – **scg.**: Wally Moon – **m.**: Robert Drasnin – **int.**: Jack Nicholson (Wes), Millie Perkins (Abigaile), Cameron Mitchell (Werner), Rupert Crosse (Otis), Tom Filer (Atis), Katherine Squire (signora Evans), George Mitchell (signor Evans), Dean Stanton, John Hackett, B.J. Merholz, James Campbell, Peter Cannon, Brandon Carroll, William Keller – **p.**: M. Hellman, J. Nicholson per Proteus Film – **o.**: U.S.A., 1966 – **di.**: P.A.C. – **dr.**: 85'.

Ritratto di borghesia in nero – **r.**: Tonino Ricci – **asr.**: Andrè Ruth Schammah – **s.**: basato sul romanzo «La maestra di piano» di Roger Peyrefitte – **sc.**: T. Cervi, Cesare Frugoni, Goffredo Parise – **f.** (Colore): Armando Nannuzzi – **scg.**: Luigi Scaccianoce – **c.**: Wayne Finkelman – **mo.**: Nino Baragli – **m.**: Vincenzo Tempera – **Int.**: Senta Berger (Carla Richter), Ornella Muti (Elena Mazzarini), Capucine (Amalia Mazzarini), Christian Borromeo (Renato Richter), Paolo Bonacelli (Riccardo Mazzarini), Maria Monti (Linda), Eros Pagni (il commissario di P.S.), Giancarlo Sbragia (il gerarca Maffei), Stefano Patrizi (Mattia Morandi), Mattia Sbragia (Edoardo Mazzarini), Giuliana Calandra (la professoressa), Antonio Cancellieri, Suzanne Crease-Bates, Raffaele di Mario, Giancarlo Mariangeli, Giovanni Caenazzo – **dp.**: Michèle Marsale – **p.**: Piero La Mantia per Mars Film Produzione – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 105'.

Salvate il "Gray Lady" – v. **Gray Lady Down**

Saturday Night Fever (La febbre del sabato sera) - **r.**: John Badham – **asr.**: Allan Wertheim, Joseph Ray – **s.**: Nick Cohn – **sc.**: Norman Wexler – **f.** (Movielab): Ralf D. Bode – **scg.**: Charles Bailey – **arr.**: George Detitta – **c.**: Patrizia von Brandestein – **cor.**: Lester Wilson – **mo.**: David Rawline – **m., ca.**: «How Deep Is Your Love», «Night Fever», «Staying Alive», «You Should Be Dancing» di Barry Gibb, Robin Gibb, Maurice Gibb, eseguite dai Bee Gees; «If I Can't Have You» di B. Gibb, R. Gibb, M. Gibb, eseguita da Yvonne Elliman; «More than a Woman»» di B. Gibb, R. Gibb, M. Gibb, eseguita dai Bee Gees, Tavares; «Night on Disco Mountain», adattamento di David Shire da «Una notte sul Monte Calvo» di Mussorgskij; «K-Jee» di Charles Hearndon, eseguita dai M.F.S.B.; «A Fifth of Beethoven», adattamento dalla V sinfonia di Beethoven, eseguita da Waletr Murphy; «Disco Inferno» di Leo Green e Ron Kersey, eseguita dai Tramps; «Open Sesame» di R. Bell, Kool e la sua Gang, eseguita da Kool e la sua Gang; «Dr. Disco» e «Disco Duck» di Rick Dees, eseguite dall'autore; «Boogie Shoes» di H.W. Casey e R. Finch, eseguita da K.C. e la Sunshine Band – **so.**: Les Lazarowitz – **mo. so.**: Michael Colgan – **consulente danze**: Jo-Jo Smith – **int.**: John Travolta (Tony Manero), Karen Lynn Gorney (Stephanie), Barry Miller (Bobby C.), Joseph Cali (Joey), Paul Pape (Double J.), Donna Pescow (Annette), Bruce Ornstein (Gus), Julie Bovasso (Flo), Martin Shakar (Frank Manero jr.), Val Bisoglio (Frank Manero Sr.), Monti Rock III (DJ), Sam J. Coppola (Fusco), Nina Hansen (la nonna), Lisa Peluso (Linda), Denny Dillon (Doreen), Bert Michaels (Pete), Robert Costanza (il cliente nel negozio di colori), Robert Weil (Becker), Shelly Batt (la ragazza in discoteca), Fran Drescher (Connie), Donald Gantry (Jay Langhart), Murray Moston (il commesso della merceria), William Andrews (il detective), Ann Travolta (la ragazza della pizzeria), Helen Travolta(la signora del negozio di colori), Ellen March (il barista) – **dp.**: John Nicolella – **pe.**: Kevin McCormick – **p.**: Robert Stigwood per Paramount – **pa.**: Milt Felsen – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 123'.

V. recensione di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 138.

Scherzi da prete – **r.**: Pier Francesco Pingitore – **asr.**: Mauro Sacripanti – **s., sc.**: Castellacci, Pingitore – **f.** (Cinescope, Colore): Ajace Parolin – **scg.**: Maurizio Tognalini –

mo.: Alberto Gallitti – **m.**: Flavio Bocci, Dimitri Gribanovski – **Int.**: Pippo Franco (don Tarquinio Buttafava), Lino Toffolo (mons. Cassola), Gianfranco D'Angelo (il cardinale), Bombolo (il sacrestano), Oreste Lionello (il sindaco), Cochi Ponzoni (Dr. Marra), Sergio Leonardi (Dr. Miletti), Luciana Turina (Regina), Laura Troschel (principessa Smeralda), Gabriella Giacobbe (contessa Frangipane), Franco Ressel (il direttore del giornale), Giancarlo Maglicchi, Paola Barbara, Armando Brancia, Gianfranco Dionisi – **p.**: Filiberto Bandini, Manolo Bolognini per Xeni Film – **o.**: Italia, 1978 – **dl.**: Capitol-Martino – **dr.**: 90'.

Sella d'argento – **r.**: Lucio Fulci – **s., sc.**: Adriano Bolzoni – **f.** (Tecniscope, Technicolor): Sergio Salvati – **scg.**: Carlo Simi – **mo.**: Ornella Micheli – **m.**: Franco Bixio, Fabio Frizzi, Vince Tempera – **int.**: Giuliano Gemma (Roy Blood), Sven Valsecchi (Thomas Barret jr.), Cinzia Monreale (Margaret Barret), Licinia Lentini (Shiba), Geoffrey Lewis (Serpente due colpi), Ettore Manni (Thomas Barret Sr.), Aldo Sambrell, Donald O'Brien, Sergio Leonardi, Anna Maria Tinelli, Gianni De Luigi, Philippe Hersent – **p.**: Rizzoli Film – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Cineriz – **dr.**: 100'.

Sequestro a mano armata – v. **Pornochattes, Les**

Sette assassine dalle labbra di velluto – v. **Peligro... Mujeres en accion!**

Sexy jeans – v. **Massacre at Central High**

Sistemazione piú comoda, Una – **r.**: Pierluigi Voi – **s., sc.**: P. Voi, Giulio Martini – **f.** (Bianco e Nero): Pierluigi Foligno – **mo.**: Renzo Sgaravato – **m.**: Renzo Doria Miglietta – **int.**: Alessandra Galimberti, Gianluigi Gilardi, Alfredo Meneveri, Gisa Pesca, Silvana Duccini, Giuliano Poletti, Anna Prevedello – **p.**: Giulio Pirovano – **o.**: Italia, 1977 – **dr.**: 95'.

Sole su un'isola appassionatamente – v. **En amour, ça va, ça vient**

Solitaire, Le (Il marsigliese-Storia del re dello scasso) –**r.**: Alain Brunet – **asr.**: Claude Him – **s.**: Jacques Brunet – **sc.**: J. Brunet, Paul Hangge – **f.** (Eastmancolor, Technicolor): Roland Dantigny – **scg.**: Enrique Sonois, Robert Luchaire – **mo.**: Philippe Gosselet – **m.**: Claude Bolling – **so.**: Michel Kharat – **int.**: Hardy Krüger (Eric Lambrecht), Raymond Pellegrin (il guardiano capo Isnard, detto "chepi bianco"), Georges Géret (François), Jean Lefebvre (il guardiano), Francis Blanche (l'amico Norbert), Nathalie Nort, Barbara Cederlund, Michel Duplaix, Bernard Bauronne, Martine Diemer, Roman Kopp – **dp.**: Bernard Marsault – **p.**: François de Lanurien per F.D.L., Parigi/Caro Film, Monaco – **o.**: Francia-Germania Occ., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Spermula (Spermula) – **r., s., sc.**: Charles Matton – **f.** (Panoramica, Colore): Jean-Jacques Flori – **scg.**: Ch. Matton – **mo.**: Isabelle Rathery, Sarah Matton – **m.**: José Bartel – **int.**: Dayle Haddon (Spermula), Udo Kier (Werner), Georges Geret (Grop), Ginette Leclerc (Gromama), Jocelyne Boisseau (Cascade), François Dunoyer (Tristan), Isabelle Mercanton (Blanche), Susannah Djian, Angela MacDonald – **p.**: Film and Co. – **o.**: Francia, 1975 – **di.**: Superstar – **dr.**: 88'.

Spider-Man (L'uomo ragno) – **r.**: E.W. Swackhamer – **asr.**: Ron Wright, Barbara Bass – **s.**: basato sul personaggio omonimo creato da Steve Ditko e Stan Lee – **sc.**: Alvin Boretz – **f.** (Colore): Fred Jackman – **scg.**: James Hulsey – **arr.**: Charles Korian – **c.**: Frank Novak – **mo.**: Aaron Stell – **m.**: Johnnie Spence – **int.**: Nicholas Hammond (Peter Parker), Lisa Eilbacher (Judy Tyler), Michael Pataki (Barbera), David White (J. Jonah Jameson), Thayer David (Edward Byron), Ivor Francis (professor Noah Tyler), Robert Hastings (Monahan), Len Lesser (Finch), Norman Rice (Lang), Jeff Donnell (zia May), Carmelita Pope (signora Elkins), George Cooper (Kahnweiler), Robert Snively (il giudice), Hilly Hicks (Robbie), Ivan Bonar, Kathryn Reynolds, Harry Caesar, Roy West, James E. Brodhead, Barry Cutler, Dick Balduzzi, Ron Gilbert, Larry Anderson, Mary Ann Kasica, Jim Storm – **dp.**: William P. Ownes – **pe.**: Malcolm Stuart – **p.**: Edward J. Montagne per Danchuck Productions – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: Ceiad Columbia – **dr.**: **98'**.

Sport Superstar – **r.**: Vittorio Sala – **asr.**: Paola Manganiello – **s.**: Maurizio Barendson, V. Sala – **sc.**: M. Barendson – **testo**: Antonio Ghirelli – **f.** (Bianco e Nero, Colore): Eliseo Caponera, Maurizio Salvatori – **asf.**: Carlo Milani, Giuseppe Buonaurio, Domenico Ciampanella – **mo.**: Romano Giomini – **asmo.**: Teresa Negozio, Bruna Abbatelli, Maria Elisa Brandi – **m.**: Mario Molino – **so.**: Renato Marinelli – **fo.**: Luciano Fiorentini, Giovanni Fra-

tarcangeli – **voci**: Riccardo Paladini, Nico Rienzi, Gianni Rossi, Michele Gammini – **org.**: Alberto Verdejo – **p.**: Istituto Luce – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 105'.

Srewardessen, Die (Le hostess) – **r.**: Michael Thomas – **s., sc.**: Manfred Gregor – **f.** (Colore): Peter Baumgartner, Andreas Demmer – **m.**: Walter Baumgartner – **int.**: Eveline Traeger, Ingrid Steeger, Kathrin Heberle, Margaret Siegel, Raphael Britten, Detley Heyse, Bernd Wilcevsky – **p.**: Erwin C. Dietrich per V.I.P. Produktion – **o.**: Germania Occ., 1972 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Storia di Emmanuelle «O», il trionfo dell'erotismo – v. **Wenn Mädchen ins Manöver Blasen**

Straight Time (Vigilato speciale) – **r.**: Ulu Grosbard – **asr.**: Jack Roe, Larry Franco – **s.**: basato sul romanzo «No Beast So Fierce» di Edward Bunker – **sc.**: Alvin Sargent, E. Bunker, Jeffrey Boam – **f.** (Technicolor): Owen Roizman – **scg.**: Dick Lawrence – **arr.**: Marvin March – **c.**: Bernie Pollack – **mo.**: Sam O'Steen, Randy Roberts – **m.**: David Shire – **ca.**: «Two of Us», «Doin' Fine» di D. Shire e Norma Helms – **int.**: Dustin Hoffman (Max Dembo), Theresa Russell (Jenny Mercer), Gary Busey (Willy Darin), Harry Dean Stanton (Jerry Schue), M. Emmet Walsh (Earl Frank), Rita Taggart (Carol Schue), Kathy Bates (Selma Darin), Sandy Baron (Manny), Jacob Busey (Henry Darin), Tina Menard (il direttore dell'Hotel), Stephanie Ericsson-Baron (la cliente del bar), Dave Kelly (il cassiere), Don Sommese (il cameriere), Kit Jee Wong (il droghiere), Peter Kwong (il commesso della drogheria), Jane Howarth (l'impiegato), Ronald L. Mellinger (la guardia), Edward Bunker (Mickey), Corey Rand (Carlos), John Gilgreen (l'altra guardia), Mary Craven, Peter Jurasik (i cassieri della banca), Enid Hendershot (la ragazza nella banca), James Ray, Stuart I. Berton, Barry Cahill, Susan Sherman, Francesca Drown, Emily La Rue, Ernest Taylor III, Fran Ryan, Bob Jarvis – **pe.**: Howard B. Pine – **p.**: Stanley Beck, Tim Zinnemann per Sweetwall Productions-First Artists-Warner Bros – **pa.**: Gail Mutrux – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: PIC – **dr.**: 115'.

Stvoření světa – v. **Création du monde, La**

Summer School Teachers (Le ragazze pon pon si scatenano) – **r.**: Barbara Peeters – **asr.**: Teri Schwartz – **s., sc.**: B. Peeters – **f.** (Eastmancolor): Eric Saarinen – **scg.**: Marty Bercaw – **mo.**: Barbara Pokras – **m.**: J.J. Jackson – **int.**: Candice Rialson (Conklin T.), Pat Anderson (Sally), Rhonda Leigh Hopkins (Denise), Will Carney (Jeremy), Grainger Hines (Bob), Christopher Barrett (Jeff), Dick Miller (Sam), Vince Barnett (il principale), Norman Bartold (Agwin), Michael Greer (John John), Barbara Peil (Janice), Ka-Ron Sowell Brown (Jessie), Merie Earle (Ethel), Cecil Elliot (Freida), John Kerry (Hiram), C.D. Smith (Cy), Brian Enright (Slick), Walter O. Miles (Carter), Gary Morgan, Beach Dickerson, Ken Smedberg, Bill Thornbury, Mike McHenry, Michael Miller – **p.**: Julie Corman per New World Pictures – **o.**: U.S.A., 1975 – **di.**: Regionale – **dr.**: 95'.

Supercolpo dei 5 dobermann d'oro – v. **Amazing Dobermans, The**

Takt og Tone i Himmelsengen (Come ti erudisco la pupa) – **r.**: Sven Methling – **s.**: Bob Ramsing – **sc.**: S. Methling, Preben Kaas – **f.** (Eastmancolor): Rolf Ronne – **mo.**: Janus – **m.**: Sigurd Jansen – **so.**: Leif Jensen – **int.**: Dirch Passer (Conte Axel von Hasteen), Axel Strobye (barone Joachim von Hasteen), Poul Bundgaard (Peter, il maggiordomo), Clara Pontoppidan (Contessa von Hasteen), Lone Hertz (ten. polizia Maria Hansen), Judy Gringer (Julie), Sigrid Horne-Rasmussen (signora Thorsen), Esper Hagen (Georg Thorsen), Kaj Holm (l'autista Johansen), Claus Nissen (l'ispettore di polizia C.B. Hansen), Ninette Folsgaard (Janette), Lene Vasegaard (Beatrice), Gertie Jung (Margaretha), Lisbeth Vestergaard (Elise), Conni Muchitsch (Brigitte), Susanne Saabye (Cecilie), Agnete Wahl (Helene), Merete Kjellow (Ingrid), Denise Lee Dann (Denise), Inta Briedis (Karina), Susanne Breuning (Suzette), Dorte Holst (Benedcite), Jytte Breuning (una donna), Erik Home (il cavallerizzo), Gunnar Lemvigh, Ole Ishoy – **p.**: Gerhard Palle, Henrik Palle per Merry Film – **o.**: Danimarca, 1971 – **di.**: Regionale – **dr.**: 84'.

Tango au clair de lune/Kiss Me Killer (La calda bestia) – **r.**: Roland Bourriquet – **s., sc.**: David Khunte, R. Marceignac Rocioni – **f.** (Cinescope, Colore): Gérard Brissaud – **m.**: Daniel White – **int.**: Alice Arno, Lina Romay, Olivier Mathot, James Harris, Gilda

Arancio, Richard Kendall, Angelo Bassi, Paul Muller – **p.**: MA.GI/Eurocine – **o.**: Francia -U.S.A. – **di.**: General – **dr.**: 95'.

Taxi color malva, Un - v. **Taxi mauve, Un**

Taxi mauve, Un/Un taxi color malva – **r.**: Yves Boisset – **o.**: Francia-Italia, 1976-77 – **di.**: Cineriz.

V. altri dati in «Bianco e Nero» 1977, n. 3 (Cannes'77), p. 127.

Teacher, The (Professoressa, facciamo l'amore) – **r., s., sc.**: Hikmet Avedis – **f.** (Colore DeLuxe): Alfred Taylor – **c.**: Rubin Bayetto – **mo.**: Norman Wallerstein – **m.**: Shorty Rogers – **ca.**: «The Teacher» di Sammy Fain, Paul Francis Webster, cantata da Jackie Ward – **int.**: Angel Tompkins (Diane Marshall), Jay North (Sean Roberts), Anthony James (Ralph Gordon), Marlene Schmidt (Alice Roberts), Med Flory (Joe Roberts), Rudy Herrera jr. (Lou Gordon), Barry Atwater (sceriffo Murphy), Sivi Aberg (Bonnie Nelson), Dick Winterstein (Russel Marshall), Quinn O'Hara (Margaret Parker) Katherine Cassavetes (I donna pettegola) Lady Rolands (II donna pettegola), Cassandra Lucas (la cameriera) – **pe.**: Lenke Romanszky – **p.**: H. Avedis per Crown International – **pa.**: Marlene Schmidt – **o.**: U.S.A., 1974 – **di.**: General (reg.) – dr.: 100'.

Tenente Colombo, riscatto per un uomo morto - v. **Ransom for a Dead Man**

Tesoro di Matecumbe, Il – v. **Treasure of Matecumbe**

Tocco della medusa, Il – v. **Medusa Touch, The**

Treasure of Matecumbe (Il tesoro di Matecumbe) – **r.**: Vincent McEveety – **asr.**: Paul "Tiny" Nichols, Bud Grace – **s.**: basato sul romanzo «A Journey to Matecumbe» di Robert Lewis Taylor – **sc.**: Don Tait – **f.** (Technicolor): Frank Phillips – **scg.**: John B. Mansbridge – **arr.**: Frank R. McKelvy – **c.**: Shelby Anderson – **cor.**: Burch Mann – **mo.**: Cotton Warburton – **m.**: Buddy Baker – **ca.**: «Matecumbe» di Richard McKinley, Shane Tatum, eseguita da Bahler, Olsson, Murray, Haas – **int.**: Robert Foxworth (Jim), Joan Hackett (Lauriette Paxton), Peter Ustinov (Dr. Snodgrass), Vic Morrow (Spangler), Johnny Doran (Davie Burnie), Billy Attmore (Thad), Jane Wyatt (zia Effie), Virginia Vincent (zia Lou), Robert DoQui (Ben), Don Knight (Cooter Skaggs), Mills Watson (Catrell), Dub Taylor (sceriffo Forbes), Val De Vargas (Charlie), Dick Van Patten (il giocatore) George Lindsey (lo sceriffo di Coahoma), Logan Ramsey (Coley), Jonathan Daly (Paxton Farrow), John Myhers (capitano Boomer), Warde Donovan (sceriffo Coffey), James E. Brodhead, John Steadman, Rex Holman, Clint Ritchie, Ken Renard, Brion James, John Hayes, John Flinn, Louie Elias, Richard Wright, Dave Cass – **dp.**: P. "Tiny" Nichols – **pe.**: Ron Miller – **p.**: Bill Anderson per Walt Disney – **o.**: U.S.A., 1976 – **di.**: C.I.C. – **dr.**: 104'.

Turning Point, The (Due vite una svolta) – **r.**: Herbert Ross – **asr.**: Jack Roe, Tony Bishop, Peter Burrell – **s., sc.**: Arthur Laurents – **f.** (Colore DeLuxe): Robert Surtees – **scg.**: Albert Brenner – **arr.**: Marvin March – **c.**: Albert Wolsky – **mo.**: William Reynolds – **spettacolo balletto:** «Legende» **m.**: Henryk Wieniawsky, **cor.**: John Cranko, con Marcia Haydee, Richard Cragun; «Vortex» di Duke Ellington e Alvin Ailey, con Leslie Browne; «Black Swan», pas de deux di Peter Ilijch Čaikovskij e Marius Petipa, con Lucette Aldous e Fernando Bujones; «Aurora's Wedding», pas de deux di P. I. Čaikovskij e M. Petipa, con Mikhail Baryshnikov e Antoinette Sibley; «Le Corsaire» di Adolphe Adam e M. Petipa, con M. Baryshnikov; «Pas de deux» di P. I. Čaikovskij e George Balanchine, con Suzanne Farrell e Peter Martins; «Anna Karenina» di P. I. Čaikovskij e Dennis Nahat, con Anne Bancroft e Scott Douglas; «La Bayadère» di Ludwig Minkus e Alexander Minz; «Gisèle» di A. Adam, Jean Coralli, Jules Perrot; «Etudes» di Carl Czerny e Harald Lander; Pas de deux da «Il lago dei cigni (atto 2) di P. I. Čaikovskij e M. Petipa; «Romeo and Juliet» di Sergej Prokof'ev e Kenneth MacMillan; Pas de deus da «Don Quixote» di L. Minkus e M. Petipa; «Etude» di Frederik Chopin e Frederick Ashton – **m., dm.**: John Lanchbery, eseguita dall'Orchestra Philarmonica di Los Angeles – **int.**: Shirley MacLaine (Deedee Rogers), Anne Bancroft (Emma Jacklin), Mikhail Baryshnikov (Yuri), Leslie Browne (Emilia Rogers), Tom Skerritt (Wayne Rogers), Martha Scott (Adelaide), Antoinette Sibley (Sevilla), Alexandra Danilova (madame Kahkarova), Starr Danias (Carolyn), Marshall Thompson (Carter), James Mitchell (Michael), Scott Douglas (Freddie), Daniel Levans (Arnold), Jurgen Schneider (Peter), Anthony Zerbe (Rosie), Phillip Saunders (Ethan), Lisa Lucas

(Janina), Saax Bradbury (Florence), Hilda Morales (Sandra), Donald Petrie (Barney), James Crittenden (Billy Joe), David Byrd (il direttore), Alexander Minz (maestro della classe dei ragazzi), Dennis Nahat (Dennis), Enrique Martinez (maestro di ballo), Anne Barlow (maestra di ballo), Howard Barr, Martha Johnson, Lucette Aldous, Fernando Bujones, Richard Cragun, Suzanne Farrell, Marcia Haydee, Peter Martins, Clark Tippet, Marianna Tcherkassky, Martine Van Hamel, Charles Ward – **pe.**: Nora Kaye – **p.**: H. Ross, A. Laurents per Hera Productions-20th Century Fox – **pa.**: Roger M. Rothstein – **o.**: U.S.A., 1977 – **di.**: 20th Century Fox – **dr.**: 116'.

Ultimo sapore dell'aria, L' – **r.**: Ruggero Deodato – **s.**: Roberto Gandus, R. Deodato – **sc.**: R. Gandus, Tito Carpi – **f.** (Estmancolor): Claudio Cirillo – **mo.**: Daniele Alabiso – **m.**: Ubaldo Continiello – **int.**: Maurizio Rossi (Diego Micheli), Vittoria Galeazzi (Carla), Carlo Lupo (Marco), Angela Goodwin (signora Maria), Fiorenzo Fiorentini (Giovanni), Jacques Sernas, Luigi Diberti, Alfio Adrover, Emilio Delle Piane – **p.**: Giorgio Carlo Rossi per Tritone Film – **o.**: Italia, 1978 – **di.**: CIDIF – **dr.**: 105'.

Uomini della terra dimenticata dal tempo, Gli – v. **People That Time Forgot, The**

Uomo ragno, L' – v. **Spider-Man**

Viaje al centro de la tierra (L'incredibile viaggio nel continente perduto) – **r.**: J. Piguer Simon – **s.**: basato sul romanzo «Viaggio al centro della Terra» di Jules Verne – **sc.**: J.P. Simon – **f.** (Eastmancolor): Andreu Berenger – **mo.**: Derek Parson – **m.**: J.G. Caffi – **int.**: Kenneth More (prof. Lidenbruck), Pep Munne (Axel), Yvonne Sents (Glauben), Jack Taylor (Olsen), Leone Fleming (Hans), Ricardo Palacios, Jorge Rigaud, Fabian Conde, Ana del Arco, Manuel Perreiro – **o.**: Almena Films – **o.**: Spagna, 1977 – **di.**: Stella (reg.) – **dr.**: 90'.

Vie devant soi, La (La vita davanti a sé) – **r.**: Moshé Mizrahi – **asr.**: Tony Aboyantz – **s.**: basato sul romanzo omonimo di Emile Ajar – **sc.**, **d.**: M. Mizrahi – **f.** (Eastmancolor): Nestor Almendros – **scg.**: Bernard Evein – **c.**: Jacques Fonteray – **mo.**: Sophie Coussein – **m.**: Philippe Sarde, eseguita da Ivry Gitis – **so.**: Jean-Pierre Ruh, Georges Prat – **int.**: Simone Signoret (Madame Rosa), Samy Ben Youb (Momo), Claude Dauphin (Dr. Goetz), Michal Bat-Adam (Nadine), Geneviève Fontanel (Maryse), Gabriel Jabbour (Hamil), Mohammed Zineth (Kadir), Bernard Lagarrige (Charmette), Elio Bencoil (Moise), Vincent Hua (Michel), Bernard Eliazord (Banania), Stella Anicette (Lola), Costa Gavras (Ramon), Math Samba (Walloumba), El Kébir (Mimoun), Ibrahim Seck (N'Da Ameder), Théo Legitimus (Boro), Alain Recoing (il burattinaio), Nadia Samir (Salima), Renata (la donna in automobile), Elizabeth Margoni (la giovane prostituta), Wladimir Streiff (Momo a tre anni), Lyonel Maareik (Momo a sei anni), Ghazy Younes, Ghassan Younes, Jacky Belhassen, Fabien Belhassen (i fratelli Zaoum) – **dp.**: André Hoss – **pe.**: Ralph Baum – **p.**: Raymond Danon, Roland Girard, Jean Bolvary per Lira Films – **o.**: Francia, 1977 – **di.**: PIC – **dr.**: 100'.

Vigilato speciale – v. **Straight Time**

Vita davanti a sé, La – v. **Vie devant soi, La**

Wenn Mädchen ins Manöver blasen (Storia di Emmanuelle «O» il trionfo dell'erotismo) – **r.**: François Legrand [Franz Antel] – **s.**, **sc.**: Florian Burg – **f.** (Technicolor): Heinz Holscher – **mo.**: Eva Zeyn – **m.**: Helmut Kronberger – **int.**: Alexander Grill, Rinaldo Talamonti, Alena Penz, Nina Frederic, Tilla Hohenfels, Marika Mindzenty, Joanna Jung, Hans Tarofal, Kurt Sobotka, Eric Padelewski, Raoul Retzer, Erich Bauer, Silvia Furtner, Dieter Assmann, Eva Gross – **p.**: Lisa Film, Monaco/Neue Delta Film, Vienna – **o.**: Germania Occ.-Austria, 1974 – **di.**: Regionale – **dr.**: 80'.

Winstanley (Winstanley) – **r.**: Kevin Brownlow, Andrew Mollo – **asr.**: Charles Rees, Ian Sellar, Charles Ware – **s.**: basato sul romanzo «Comrade Jacob» di David Caute – **sc.**: K. Brownlow, A. Mollo – **f.** (Bianco e Nero): Ernest Vincze – **scg.**: A. Mollo – **c.**: Carmen Mollo – **mo.**: Sarah Ellis – **m.**: Sergej Prokof'ev «Alexander Nevsky», eseguito dall'orchestra e coro filarmonico ceco – **consulenti storici e tecnici**: Anthony Clay, Dr. E. Collins, Vic Gammon, John Gifford, Madeleine Ginsburg, Christopher Hill, Charles Kightly, Marina Lewycka, Bill Petch, H. Russel Robinson, Nick Rowling, maggiore Rev. Philip Wright, brigadiere Peter Young – **int.**: Miles Halliwell (Gerard Wistanley) Jerome Willis (generale

Lord Fairfax), Terry Higgins (Tom Haydon), Phil Oliver (Will Everard), David Bramley (il parroco John Platt), Alison Halliwell (signora Platt), Dawson France (il capitano Gladman), Bill Petch (Henry Bickerstaffe), Barry Shaw (il colonnello Rich), Sid Rawle (l'oratore esaltato), George Hawkins (John Coulton), Stanley Reed (l'ufficiale giudiziario) Philip Stearns (Francis Drake). Flora Skrine (signora Drake), Gerry O'Halloran (l'assistente dell'ufficiale giudiziario), George Barratt, Bill Brooke, Don Backhurst, Jeff Cornish, Phil Dunn, Duncan Fraser, Rebecca Halliwell, Philippa Johnson, Pat Kearney, Andy Kohn, Ben Lewin, Ginni Little, Oisin Little, Jack Osborn, Dorothy Philipps, Damien Pelling, Don Skinner, Mike Shanafelt, Harry Taylor, Jean Venn, James Wise, Ruth Woollett e le famiglie Byfield, Gower, Lodge, Wicking – **o.**: K.: Brownlow, A. Mollo per BFI Production Board – **o.**: Gran Bretagna, 1975 – **di.**: Italnoleggio Cinematografico – **dr.**: 100'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 140.

ABBREVIAZIONI

r.(regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assitensa alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assitenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).